

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ
СЛОВАРЬ
ЮНОГО
ЗРИТЕЛЯ



**ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ
СЛОВАРЬ
ЮНОГО
ЗРИТЕЛЯ**



Редакционная коллегия:

БИРЮКОВ Н. С.
БРУНОВ Б. С.
ВАСИЛЬЕВ Ю. В.
ГОРЕЛОВ В. К.
ГРИГОРОВИЧ Ю. Н.
КОТОВСКАЯ М. П.
НИКУЛИН Ю. В.
ОБРАЗЦОВ С. В.
ОЗЕРОВ Ю. Н.
ПРИВАЛОВ В. А.
САЦ Н. И.
СОБОЛЕВ Р. П.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ХЕЛЕМЕНДИК В. С.

Ведущие редакторы:

Минина Т. П.
Таттар Г. В.

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ

ТЕАТР
КИНО
ЦИРК
ЭСТРАДА
ТЕЛЕВИДЕНИЕ

ДЛЯ
СРЕДНЕГО И СТАРШЕГО
ШКОЛЬНОГО
ВОЗРАСТА

МОСКВА
«Педагогика»
1989

ББК 85.4. 85.5
Э 68

Рецензенты:

доктор искусствоведения

Полякова Е. И.,

кандидат филологических наук

Потапов Н. А.

**Энциклопедический словарь юного зрителя. — М.:
Э 68 Педагогика, 1989. — 416 с.: ил.**

ISBN5-7155-0159-8

Словарь рассказывает об истории развития театра, эстрады, кино, телевидения и их важной воспитательной роли, о творчестве выдающихся актеров, режиссеров, драматургов.

Читатели узнают о различных профессиях, связанных с этими видами искусства, найдут практические рекомендации о том, как организовать школьную самодеятельность, вести работу в театральных кружках и кружках кинолюбителей и т. д.

Одна из важных задач словаря — способствовать идейно-художественному воспитанию учащихся, помочь им в выборе профессии.

Для школьников среднего и старшего возраста.

Э 4306000000(4802000000)-022 90-89
005(01)-89

ISBN 5-7155-0159-8

ББК 85.4 85.5.

© Издательство «Педагогика», 1989 г.

А

Б

В

Д

З

И

К

Л

М

Н

О

П

Р

С

Т

У

Ф

Х

Ц

Э

Я

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Эта книга рассказывает о любимых миллионами зрителей видах искусства — театре, эстраде, цирке, кино, телевидении. Вы узнаете об истории их развития, особенностях художественного языка, важной воспитательной роли, о выдающихся артистах, режиссерах, драматургах, о наиболее известных театрах мира и о многом другом.

С незапамятных времен искусство театра сопутствует человечеству, потому что театр обладает исключительными возможностями правдиво и мудро отражать на сцене движение жизни человеческого общества. Сценическое искусство дарует зрителям ни с чем не сравнимое чувство сопереживания, эмоционального соучастия в самом процессе творчества.

Театр — особый и прекрасный мир. В этом мире все необычно. Вы видите декорации, нарисованные художником и сделанные в театральных мастерских. Видите людей, которых придумал драматург и сыграли артисты. Но, глядя на сцену, вы забываете вдруг и о театральных декорациях, и об артистах. Вы переживаете вместе с героями спектакля их неудачи, торжествуете победы.

Не выходя из зрительного зала, вы можете совершить увлекательное путешествие в любую точку планеты и в любую эпоху. Театр может вернуть вас на много лет и даже веков назад и, изображая события далекого прошлого, сделать их близкими и понятными современному зрителю. Искусство театра поможет вам заглянуть в будущее, а главное — оно научит вас видеть прекрасное в жизни и в людях.

Свой труд в подготовку спектакля вкладывает много людей — драматурги, режиссеры, композиторы, художники, балетмейстеры, бутафоры, гримеры. И каждый вечер на театральных подмостки выходят волшебники театра — артисты, чтобы теплотой своих сердец оживить литературных героев, заразить вас верой в их идеалы. В оперном спектакле артисты с помощью вокального творчества раскрывают мир своих героев, в балетном — все их мысли, чувства, переживания выражают языком танцевальных движений, в драматическом театре они ведут себя, «как в жизни», в кукольном — привлекают себе в помощники кукол.

А когда вы полюбите театр всем сердцем, когда откроется вам его красота и могущество, вы обязательно захотите узнать о его прошлом и настоящем, о людях, которые в разное время и в разных странах щедро и бескорыстно служили театру. И тогда вам на помощь придет эта книга.

В различных ее статьях прослеживаются основные вехи развития мирового театрального искусства. В статье об античном театре рассказывается о зарождении театра и его месте в древнем мире. «Восточный театр» повествует о традиционном искусстве стран Востока — Индии, Китая, Японии, государств Юго-Восточной Азии и др. Читатели познакомятся со средневековым театром и театром эпохи Возрождения, с формированием национального театрального искусства в различных странах мира. Прочтут о творчестве выдающихся деятелей мирового театра — Гольдони, Лопе де Вега, Шекспира, Мольера, Шиллера, Шоу и других.

Особое место в словаре отведено истории русского и советского искусства.

Русский театр — от Щепкина и Мочалова до Станиславского и Немировича-Данченко, от Пушкина и Гоголя до Чехова и Горького — осуществлял высокую общественную миссию, вдохновляемый идеалами служения народу, освободительного движения, социального прогресса. Страницы его истории свидетельствуют о том, каким значительным, воодушевляющим может быть воздействие театра на человека и общество. Так, например, театральное представление в Малом театре пьесы Лопе де Вега «Овечий источник» с участием выдающейся русской актрисы М. Н. Ермоловой стало общественно-политическим событием. В роли Лауренсии, молодой испанской крестьянки, поднявшей своих односельчан на борьбу с произволом феодального правителя, Ермолова страстно выражала протест против социальной несправедливости, провозглашала свободу и достоинство человеческой личности. Ее искусство оказывало революционное воздействие на сознание демократически настроенных кругов русского общества, и прежде всего молодежи. Большой общественный резонанс в 1900-е гг. имели постановки пьес Чехова и Горького в Московском Художественном театре (см. *Русский театр*).

После Великой Октябрьской социалистической революции новая жизнь пришла в театр, ставший общенародным достоянием. Советский театр унаследовал богатейшие художественные традиции мирового театрального искусства. Он вывел на сцену новых героев — солдат революции, строителей нового, социалистического общества в пьесах Тренева, Вс. Иванова, Лавренева, Серафимовича и других писателей, чьи произведения вошли в золотой фонд *советской*

драматургии. В нашей стране сформировалось передовое многонациональное театральное искусство. Советский театр призван помогать обществу воспитывать нового человека, гармонически развитую личность, строителя нового мира, прокладывающего путь в будущее. Советское театральное искусство по праву гордится творчеством своих замечательных актеров, режиссеров, драматургов (см. *Советский театр*).

Большое внимание наше театральное искусство уделяет подрастающему поколению. В отдельных статьях словаря рассказывается о детских театрах и драматургии для детей (см. *Детский театр и драматургия*, *Детский музыкальный театр*).

В статьях *Цирковое искусство* и *Эстрада* вы прочтете об этих пользующихся большим успехом у современных зрителей видах искусства.

Кино — одно из самых молодых искусств — появилось на рубеже XIX и XX вв. Киноискусство объединяет в себе элементы других искусств — литературы (речь действующих лиц), живописи (композиция, колорит, светотень), театра (игра актеров), музыки. В кинофильме все эти элементы сливаются в единое художественное целое. Кино обладает и собственными выразительными возможностями (см. *Кадр, план, ракурс, Монтаж в кино и телевидении*). Таким образом, искусство кино необычайно богато художественными средствами, оно владеет пространством, временем и движением. Его произведения наглядны, общедоступны, впечатляющи.

Отметив богатство и многообразие выразительных возможностей киноискусства, его общедоступность, массовость и большое воспитательное значение, В. И. Ленин назвал кино важнейшим из искусств.

Словарь познакомит вас с историей мирового и советского киноискусства, с его виднейшими представителями — Д. У. Гриффитом, Ч. Чаплином, Р. Клером, С. М. Эйзенштейном, А. П. Довженко, В. И. Пудовкиным и другими.

Телевидение — самое молодое искусство. И хотя оно только еще вырабатывает свои художественные средства, популярность его огромна. Располагая многомиллионной аудиторией, телевидение служит средством просвещения и воспитания людей.

Коммунистическая партия Советского Союза придает огромное значение развитию искусства в нашей стране. В новой редакции Программы КПСС, принятой в 1986 г. на XXVII съезде партии, отмечается, что главной линией в развитии искусства является «укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение социалистической действительности, вдохновенное и яркое раскрытие нового, передового и страстное обличение всего, что мешает движению общества вперед» (Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М.: Издательство политической литературы, 1986. С. 169).

Кроме статей по истории искусства в книге помещаются практические рекомендации о том, как организовать работу театрального кружка в школе, как поставить спектакль, подготовить его художественное оформление, как снять любительский фильм и т. д. Читатели узнают о различных профессиях, связанных с рассматриваемыми видами искусства.

В словаре более 120 статей, расположенных в алфавитном порядке. Чтобы найти нужную статью, пользуйтесь *алфавитным указателем* в конце книги.

Если слова в тексте набраны *курсивом*, значит, в словаре есть отдельные статьи с такими названиями.

Разумеется, в одной книге невозможно осветить все вопросы, относящиеся к многогранному зрелищному искусству. О других книгах, посвященных театру, эстраде, цирку, кино, телевидению, вы узнаете из списка рекомендуемой для чтения литературы, который помещен в конце словаря.

Авторы, работавшие над Энциклопедическим словарем юного зрителя, надеются, что он станет настольной книгой для всех, кто интересуется искусством.



А

АГИТФИЛЬМ

Агитационные фильмы родились в трудные годы гражданской войны и были как бы кинематографическим эквивалентом агитационной поэзии Демьяна Бедного или «Окон РОСТА» В. В. Маяковского и художника М. М. Черемных. Они непосредственно откликались на злободневные вопросы того времени, отражали важные моменты вооруженной борьбы и хозяйственного строительства, служили целям политической агитации масс. Обычно это были короткометражные художественные или документальные кинопроизведения публицистического характера.

Большая группа агитфильмов посвящена Красной Армии и конкретным событиям гражданской войны. Так, фильм «Красная звезда» рассказывал о рождении армии народа, «Митька-бегунец» изобличал дезертирство, «Петроград на страже революции» призывал дать отпор Юденичу и т. д.

Важнейшим задачам борьбы с разрухой, кризисом на железнодорожном транспорте, голодом были посвящены ленты «Всё для фронта», «Чините паровозы», «Засейте поля» и др.

Большое значение агитфильмов для своего времени подтверждает то обстоятельство, что над их сцена-

Кадр из фильма «Предупреждение об опасности». 1983. Режиссер Д. С. Фирсова. Фильм призывает к борьбе за сохранение мира на Земле, продолжая традиции агитационного искусства.



риями работали нарком просвещения А. В. Луначарский, такие известные писатели, как А. С. Серафимович, Л. В. Никулин и другие. Среди режиссеров агитфильмов — художники, заложившие основы советского киноискусства: Л. В. Кулешов, В. И. Пудовкин, В. Р. Гардин, И. Н. Перестиани, Ю. А. Желябужский.

Агитфильмы, созданные в первые годы Советской власти, были провозвестниками нового социалистического искусства.

В годы Великой Отечественной войны агитфильм возродился вновь в форме «Боевых киносборников». В ту пору огромное значение приобрели в советской литературе — публицистика, в изобразительном искусстве — плакат и политическая карикатура. Кино для оперативного отклика на события на фронте и в тылу обратилось к коротким новеллам, которые входили в состав киносборников. Это было боевое агитационное искусство, сыгравшее свою роль в победе над врагом.

За рубежом агитационные фильмы получили распространение в 1920-е гг. в Германии в связи с подъемом рабочего движения, в 1930-е гг. во Франции при правительстве Народного фронта. Во время второй мировой войны в странах антигитлеровской коалиции снимались антифашистские агитфильмы.

В послевоенный период агитационные фильмы широко использовались в странах, боровшихся за национальную независимость, против сил агрессии и внутренней реакции, в особенности во Вьетнаме и на Кубе.

В 1960-е гг. в рамках движения «борющегося кино» агитфильмы создаются и в развитых капиталистических странах — США, ФРГ, Франции, Италии, Японии и др. В них разоблачаются капиталистическая эксплуатация, гонка вооружений, рассказывается о борьбе рабочего класса за свои права.

Народам развивающихся стран Азии, Африки, Латинской Америки агитационное кино помогает в их борьбе с экономической и культурной отсталостью.

Для лучших агитационных фильмов характерны лаконичность, доходчивость, публицистическая острота, приверженность идеям социального прогресса и свободы народов.

АЗИИ СТРАН КИНЕМАТОГРАФИЯ

Киноискусство стран Азии представляет собой картину крайне пеструю, сложную и противоречивую. Ведь на этом огромном континенте расположено более 40 стран, и все они находятся на разном уровне социально-экономического и культурного развития. Наряду со странами с развитой кинематографией, заслужившей мировое признание (см. *Японская кинематография, Индийская кинематография, Китайская кинематография, Социалистических стран кинематография*), здесь есть страны, киноискусство которых еще не получило должного развития.



Кадр из индийского фильма «Под голубым небом» 1959. Режиссер М. Сен.

Популярная актриса кино стран Азии и Африки Ясмина Хлат.



Причин тому много. Прежде всего это захват кинорынков ряда азиатских стран Голливудом (см. *Северной Америки стран кинематография*), экономическая и идеологическая экспансия развитых капиталистических стран. В государствах, связанных с США различными договорами и пактами, голливудские картины занимают до 80% экранного времени. Они насаждают в умах людей стереотипы буржуазного мировоззрения, ведут к забвению национальных духовных ценностей. Кроме того, господство США на кинорынках лишает эти страны средств для развития национальной кинематографии.

Для громадного региона Юго-Восточной Азии резко отрицательную роль в развитии национальных кинематографий играет господство в производстве и прокате дельцов из Гонконга и Тайваня, таких, как братья Шоу, Чжоу. Ими созданы крупнейшие студии региона, и им же принадлежит сеть кинотеатров, охватывающая более десяти стран. Таким образом, они имеют возможность показывать в принадлежащих им кинотеатрах свои фильмы. А фильмы эти представляют собой коммерческие поделки самого низкого уровня. Основную часть гонконгской продукции составляют ленты в стиле кунфу, прославляющие жестокость, безнравственность и «желтый расизм» (кунфу — разновидность борьбы без оружия, сравнимая с карате или самбо).

Когда у гонконгских дельцов недостает собственных фильмов, они показывают такого же рода продукцию из США и Западной Европы. Произведения истинно художественные их не интересуют. Прогрессивные круги стран Юго-Восточной Азии выступают против антигуманной деятельности дельцов. В ряде стран (Бирма, Шри-Ланка) киносети национали-

зированы, а прокат лент в стиле кунфу запрещен.

В каждой из стран Азии кроме общих трудностей есть и свои специфические проблемы развития киноискусства. Так, в Пакистане находившийся у власти военный режим буквально задушил национальное кино налогами: не находя в нем поддержки режиму, генералы превратили кино в источник финансирования своих антинародных мероприятий. Сложная ситуация сложилась и в Иране. Здесь производство фильмов упало с 50—60 до 5—8 в год. Это объясняется «исламизацией» страны, приданием народной и антиимпериалистической революции характера религиозного движения, введением норм шариата во все сферы жизни.

Тем не менее в большинстве стран Азии, в частности Юго-Восточной Азии, национальные кинематографии развиваются и крепнут, получая, например, в Бирме, Индонезии, Шри-Ланке поддержку не только со стороны общественных кругов, но и государства. Эти страны все чаще представляют на международные смотры произведения, отмеченные высокой культурой постановки, ценные своей связью с народным искусством и национальными культурными традициями.

Успешно развивается кинематография Филиппин, где ежегодно выходит на экраны около 150 лент. Имена филиппинских режиссеров Л. Брока, Л. Кончо, Э. Ромеро, Э. Гарсия и других пользуются международной известностью. Их фильмы рассказывают о жизни простых людей (например, «Горничная» Э. Гарсия). В «Мотыльке» Л. Кончо подверг резкой критике поведение американцев в стране, показал угрозу, исходящую от американских военных баз на Филиппинах.

Строгий контроль за деятельностью кинематографистов со стороны государства установлен в Бирме, где

Кадр из турецкого фильма «Красная косынка» (по мотивам повести Ч. Айтматова «Тополек мой в крас-

ной косынке»). 1978. Режиссер И. Гюней. В главной роли Тюркан Шорай.



регулируется импорт фильмов. Специальный правительственный киносчет следит за тем, чтобы отечественные картины — их ежегодно выпускается 70—80 — соответствовали национальным традициям и стоящим перед народом задачам.

Развита, технически хорошо оснащена кинематография Таиланда. Здесь ежегодно создается более 100 новых фильмов, главным образом развлекательных. Кинорынок Таиланда переполнен лентами японского и американского производства; это затрудняет развитие национального киноискусства, но и в Таиланде появляются картины, национальные по форме и прогрессивные по тематике.

В Шри-Ланке, Непале, Бангладеш с успехом идут индийские кинофильмы. Более того, в Шри-Ланке фильмы на языке тамилы, а в Бангладеш на бенгали могут демонстрироваться без дубляжа. Тем не менее и в этих странах стоит неотложная задача развития национальных школ кино.

Как большой регион надо рассматривать и арабские страны, расположенные на западе Азиатского континента. В нем языковая общность облегчает обмен фильмами, но в социально-политическом и культурном отношении арабские страны разнятся между собой.

Достаточно в этой связи сравнить Сирию, последовательно занимающую антиимпериалистические и антиссионистские позиции, с Саудовской Аравией, вся политика которой направлена на сохранение монархии и многовековых религиозных обычаев. Поэтому невозможно говорить о каком-либо общем «арабском фильме». Такие страны, как Сирия, Ирак, Ливан, а также Организация Освобождения Палестины (ООП) ставят сравнительно немного фильмов, но это произведения самобытные, имеющие национальную специфику. Так, киноорганизация ООП выпускает лишь документальные картины, но они вызывают глубокое уважение своей боевитостью, последовательностью в пропаганде идеи освобождения арабского палестинского народа, его права жить в собственном независимом демократическом государстве. Наиболее известные — «Сионистская агрессия» М. Авуали, «Война в Ливане» С. Нимра и Б. аш-Шаркауи, «Родина за колючей проволокой» К. аз-Зубейди.

В Сирии ежегодно создается 10—12 фильмов, причем только половина их принадлежит государственному сектору. Однако именно эти картины получают мировую известность, они нередко отличаются мастерством исполнения и четкостью идейно-художественных задач. Такие ленты, как «Леопард» Н. Малеха или «Нож» Х. Хамадеха, способствуют патриотическому воспитанию сирийских зрителей в условиях непрекращающейся военной угрозы со стороны Израиля. Фильм «Тайные постояльцы» М. Шахина рассказывает о жизни деревни; «Ловушка» В. Юсефа поднимает проблемы, волнующие современную молодежь, и т. д.

В Ираке фильмов производится не больше, чем в Сирии.

Им свойственны сравнительно высокая кинематографическая культура и открытая антиимпериалистическая направленность. Такова, например, известная советским зрителям картина «Большой вопрос» М. Джамиля.

В Афганистане зарождение национального кинопроизводства относится к 60-м гг. В 1968 г. была основана киностудия «Афганистан», где сначала снимались документальные фильмы, а в 1970 г. был поставлен первый художественный фильм «Временщики» о борьбе с торговцами наркотиками (режиссер А. Х. Алиль — выпускник ВГИКа). Широкое развитие кинематографии в стране началось после Апрельской революции 1978 г., были созданы новые кинотеатры для обслуживания сельского населения. Документальные фильмы и кинохроника рассказывали о строительстве новой жизни. Этой же тематике посвящен и вышедший на экраны в 80-е гг. художественный фильм «Пробуждение», поставленный Алилем.

Сложно и противоречиво развитие кино в Турции. Производство фильмов здесь упало за десятилетия вдвое — до 150 в год. Но в то же время вырос их идейно-художественный уровень. Далеко за пределами Турции получили известность остросатирические фильмы режиссера Йылмаза Гюнея (1937—1984), разоблачающие пороки буржуазного общества («Дорога»,

«Стена»). Опыт Гюнея по созданию выразительного, правдивого, волнующего фильма используют молодые турецкие режиссеры.

Таким образом, несмотря на засилье голливудских фильмов, почти всюду на Азиатском континенте идет процесс роста и совершенствования национальных кинематографий. И это объясняется прежде всего тем, что в странах с массовой неграмотностью кино остается наиболее доступным народу искусством. Хорошо это понимая, прогрессивные художники, преодолевая стоящие перед ними трудности, создают фильмы для народа, делают их средством идейного воспитания масс, орудием борьбы за социальный прогресс и справедливость.

АНГЛИЙСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Когда речь заходит об английском кино, перед глазами встают классические персонажи — Гамлет, юные Ромео и Джульетта, герои романов Ч. Диккенса Оливер Твист и Дэвид Копперфилд, романтический Робин Гуд, благородный рыцарь Айвенго из романа В. Скотта и многие другие знакомые каждому образы, ожившие на экране. И это не случайно — английскому кино присуще глубокое уважение к национальным литературным и театральным традициям.

Чуть ли не с первых лет своего существования английское киноискусство испытывало на себе влияние зарубежной киноиндустрии, страдало от засилья на экранах Англии фильмов, поставленных в Голливуде.

В середине 20-х гг. кампания общественного мнения в поддержку национального киноискусства привела к созданию Лондонского общества кино (1925), ставившего своей целью пропаганду художественных достижений кино не только Англии, но и СССР, Германии, Франции. В 1933 г. в Лондоне был основан Британский киноинститут как центр научной информации и пропаганды киноискусства.

Выразителем национальных художественных традиций стал и документальный кинематограф. Основы его были заложены в творчестве режиссера и продюсера Джона Грирсона (1898—1972). Он высоко ценил советское кино, фильмы *С. М. Эйзенштейна* и *В. И. Пудовкина*. Поэзией труда проникнута его первая лента «Рыбачьи суда» (1929). Группой режиссеров, возглавляемых Д. Грирсоном, снято около 300 фильмов, отражающих насущные социальные проблемы: «Лицо угля» (об условиях труда, 1936), «Сегодня мы живем» (о безработице, 1937) и др.

В 1929 г. на экраны вышел первый английский звуковой фильм «Шантаж» режиссера Алфреда Хичкока (1899—1980). Последовавшие затем другие звуковые фильмы были по большей части экранизациями популярных в те годы театральных спектаклей или музыкальными комедиями. В 30-е гг. А. Хичкок снял свои лучшие детективные фильмы довоенного периода: «Че-

ловек, который слишком много знал» (1934), «39 шагов» (1935), «Леди исчезает» (1938).

Один из деятелей английского киноискусства, выступавший за национальную самобытность фильмов, — режиссер и продюсер Александр Корда (1893—1956). В 1932 г. он основал фирму «Лондон-филмс», на студиях которой поставил около 40 фильмов. Корда привлек к работе над фильмами известных режиссеров, актеров, художников, операторов. Но в своей деятельности он руководствовался и коммерческими интересами. Для его кинолент «Частная жизнь Генриха VIII» (1933), «Леди Гамильтон» (1941) и других, имевших большой коммерческий успех, характерен пышный стиль костюмно-постановочных фильмов. В этой обстановке отчасти терялась философская глубина незаурядной игры Чарлза Лоутона в роли короля Генриха VIII; точно так же мелодрамой о леди Гамильтон никак не исчерпывались богатые актерские возможности Вивьен Ли, выступившей в главной роли. Актрисе Вивьен Ли (1913—1967) были подвластны и тонкий лиризм, и грустная ирония, и психологическая глубина, и острая характерность.

В годы второй мировой войны английские фильмы были связаны в основном с военной тематикой. Один из таких фильмов — «В котором мы служим» (1942) режиссера Дейвида Лина (р. 1908) — рассказал о моряках затопленного фашистской авиацией английского эсминца. Позднее, в 1957 г., Д. Лин снова обратился к теме войны в фильме «Мост через реку Квай», повествующем о пленных, замученных японскими оккупантами на строительстве моста. В послевоенные годы Д. Лин с успехом экранизировал романы Ч. Диккенса «Большие надежды» (1946) и «Оливер Твист» (1947).

Театральная традиция в английском кино блестяще развивалась замечательным актером театра Лоренсом Оливье (р. 1907). Сначала он выступал на экранах в качестве актера, например в роли адмирала Нельсона в фильме «Леди Гамильтон» (1941). Затем Л. Оливье поставил в кино ряд произведений У. Шекспира — «Генрих V» (1944), «Гамлет» (1948), «Ричард III» (1955). Эти ленты принесли ему мировую известность. Огромным успехом в Англии пользовался его фильм «Генрих V». Снятый во время второй мировой войны, он был призван поднять национальный дух англичан, сплотить нацию. Принято считать, что театральность — один из недостатков кино, что она лишает киноискусство его специфики. Л. Оливье сумел превратить это качество в достоинство. Причем «Генрих V» был по духу всецело английским фильмом; он отличался и чисто английской иронией: зрителям напоминали, что короли и принцы, действующие на сцене, — всего лишь актеры, люди из низов. И это делало картину еще более демократичной.

Ирония, юмор — неотъемлемые черты английского кино, идущие от традиций народного искусства, от комедий великих мастеров сцены — У. Шекспира, Р. Шеридана, Б. Шоу, от тонкого юмора романов Ч. Диккенса, сестер Бронте. Англичане охотно смеются над



Кадр из фильма «Большие надежды», 1946. Режиссер Д. Лин.

провозгласивший «значительность каждодневного» в сочетании с «поэтическим откликом на предмет изображения». Это выступление совпало с волной общественного протеста в Англии, проявившегося в литературе и искусстве как движение «рассерженных молодых людей». Представители этого движения ратовали за злободневность реалистического киноискусства, социальную ответственность художника, его активное отношение к жизни общества. Среди лучших фильмов конца 50-х — начала 60-х гг. — экранизации известных произведений английских писателей и драматургов: «Место наверху» (по роману Дж. Брейна, 1958, режиссер Дж. Клейтон; на экранах нашей страны шел под названием «Путь в высшее общество»); «Оглянись во гневе» (по пьесе Дж. Осборна, 1958), «Вкус меда» (по пьесе Ш. Дилэни, 1961) — режиссер Т. Ричардсон; «В субботу вечером, в воскресенье утром» (по роману А. Силлитоу, 1960, режиссер К. Рейс); «Эта спортивная жизнь» (по роману Д. Стори, 1963, режиссер



Кадр из фильма «Оливер!». 1968. Режиссер К. Рид.

собой — своей чопорностью, сословными пережитками, странностями образа жизни, но, смеясь, обсуждают и серьезные общественные проблемы, как, например, в комедиях 50-х гг. «Карлтон Браун — дипломат», «Человек в белом костюме», «Мэгги», «Смех в раю» и др.

В 1956 г. группа режиссеров — Линдсей Андерсон (р. 1923), Карел Рейс (р. 1926), Тони Ричардсон (р. 1928) — выпустила манифест «Свободное кино»,

Л. Андерсон; в советском прокате — «Такова спортивная жизнь»).

Все эти произведения отражали сложный внутренний мир героев, их одиночество и неизбежное поражение в неравной схватке с буржуазным обществом и его устоями. Молодые актеры, исполнители главных ролей в этих фильмах — Ричард Бёртон, Рита Ташингем, Алберт Финни, Ричард Харрис — принесли на экран новый стиль игры — очень естественный, освобожден-



Кадр из фильма «О, счастличик!». 1973. Режиссер Л. Андерсон. В главной роли М. Мак-Дауэлл.

ный от театральных штампов, органично совмещали социальную актуальность и художественную свежесть.

Художественный опыт «рассерженных молодых людей» обогатил реалистические традиции английской кинематографии. Впоследствии некоторые из этих режиссеров отошли от провозглашенных ими в молодости принципов. Но оставшийся им верным Л. Андерсон почти через два десятилетия, в 1982 г., поставил фильм «Госпиталь «Британия», который является горькой сатирой на современное английское общество.

В 60—70-е гг. очередная атака американской киноиндустрии на английскую кинопромышленность привела ее к кризисному состоянию. Многие актеры и режиссеры вынуждены были в поисках работы покинуть страну. Катастрофически падала посещаемость кино, сокращалось число кинотеатров (в послевоенном 1949 году их было около 5000, а к 1980 г. осталось 1600). На экранах шли в основном развлекательные фильмы, приносившие коммерческий успех (подобные историям о супершпионе Джеймсе Бонде).

Однако уже в начале 80-х гг. появилась надежда на новое возрождение английского кино, прежде всего благодаря деятельности «независимых» (т. е. не связанных с крупными кинофирмами) продюсеров и режиссеров, которые были поддержаны Британским киноинститутом и 4-м каналом телевидения, помогающим начинающим кинематографистам. Международный авторитет английского киноискусства вновь начал расти с появлением на экранах фильмов об истории Англии, английской действительности, ее актуальных проблемах: «Господство» режиссера Э. Беннета — о братоубийственной вражде, раздирающей Ольстер (область в Северной Ирландии, входящая в состав Великобритании); «Девушка Грегори» и «Местный герой» Б. Форсайта, «Огненные колесницы» Х. Хадсона, «Ганди» Р. Аттенборо, «Путешествие в Индию» Д. Лина, «Черинг-кросс роуд, 84» Д. Джонса и др.

Свой вклад в развитие национального киноискусства

ва вносит Британский фонд детского кино — одна из самых деятельных зарубежных организаций такого рода. Детское жюри международных кинофестивалей в Москве высоко оценило такие выпущенные им фильмы, как «Футбольная площадка», «Цыган Мауро», «Пруд Билли», «Робин Гуд-младший» и др.

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

Истоки театрального искусства Англии восходят к древним обрядовым играм, сохранившимся в английских деревнях до XIX в. В числе их самыми популярными были «майские игры» — ритуальные празднества в честь прихода весны, постоянными персонажами которых с XV в. являлись Робин Гуд и его удалцы. В средние века в Англии распространились жанры церковной драмы — мистерия и моралитэ. В этих жанрах проявился, в частности, свойственный англичанам вкус к юмору, к ярким жизненным подробностям. Так, главной фигурой английских моралитэ — религиозных аллегорических пьес — был проказник Грех, веселый обжора и пьяница, один из предков шекспировского Фальстафа. В эпоху Возрождения ренессансная драма в Англии в отличие от ряда других европейских стран не порвала со средневековыми традициями. Возникнув в первой половине XVI в., она быстро вышла из школ, университетов на подмостки площадного театра и опиралась на его опыт (см. *Средневековый театр, Возрождения театр, У. Шекспир*).

В конце XVI — начале XVII в. театральное искусство Англии переживает эпоху бурного расцвета. В Лондоне одна за другой возникают актерские труппы, игравшие для простого народа сперва во дворах гостиниц, а затем в специальных театральных зданиях, первое из которых было построено в 1576 г. и называлось «Театр». Затем в английской столице появляются и другие театры со звучными названиями — «Лебедь», «Фортуна», «Надежда». На сцене знаменитого «Глобуса» шли пьесы Уильяма Шекспира, и трагик Ричард Бёрбедж (ок. 1567—1619) стал первым в мировом искусстве Гамлетом, Отелло, Лиром.

У. Шекспир — величайший из английских драматургов эпохи Возрождения. Но неверно было бы считать его гениальным одиночкой. Его творчеству предшествовали пьесы группы драматургов (Дж. Лили, Р. Грин, Т. Кид, К. Марло), в чьих комедиях, исторических хрониках и трагедиях идеи ренессансного гуманизма соединились с традициями народных зрелищ. Рядом с Шекспиром творили мастера социальной сатиры Б. Джонсон, автор философских трагедий Дж. Чепмен, создатели романтических трагикомедий Ф. Бо-



Театр «Глобус». Внешний вид.

этих смелых обличительных комедий правящие круги Англии ввели строгую театральную цензуру. Г. Филдинг — автор политических обзоров в форме комедии («Исторический календарь за 1736 год», 1737; и др.). Блестящие по форме комедии Оливера Голдсмита (1728—1774; «Ночь ошибок», 1773) и Ричарда Шеридана (1751—1816; «Соперники», 1775; «Школа злословия», 1777; и др.) направлены против безнравственности «высшего» света, лицемерия буржуазных отношений, сочетают социальную сатиру с реалистической яркостью характеров.

Принципы классицизма (см. *Классицизм*) не утвердились на английской сцене, тяготевшей к реалистической достоверности. В противовес классицист-

Дейвид Гаррик в роли Ричарда III в одноименной трагедии У. Шекспира. Театр «Друри-Лейн». Лондон. С гравюры XVIII в.



монт и Дж. Флетчер. Младшими современниками Шекспира были Дж. Уэбстер, перу которого принадлежат кровавые трагедии ужасов, и Дж. Шерли, автор бытовых комедий из лондонской жизни.

В 20—30-е гг. XVII в. театральное искусство английского Возрождения вступает в пору кризиса, а во время буржуазной революции, в 1642 г., по распоряжению парламента театры были закрыты. Они возобновили свою деятельность лишь после реставрации монархии, в 1660 г. Но теперь вместо открытых подмостков площадного театра появилась закрытая с трех сторон сцена (по образцу итальянского и французского театров), существующая в театре до сих пор.

Из драматических жанров в эпоху реставрации монархии наиболее плодотворно развивалась комедия. Комедиографы У. Конгрив, У. Уичерли, Дж. Фаркер создали эффектно построенные произведения, полные блестящего, хоть и несколько циничного, остроумия. Под пером этих драматургов возник типично английский жанр — «комедии остроумцев», где диалог, парадоксальный и стремительный, как обмен ударами шпага, становится чуть ли не важнее, чем ход сюжета; ей суждено было возродиться через два века в творчестве О. Уайльда и Б. Шоу.

Комедия и в XVIII в., в период эпохи Просвещения, продолжала оставаться одним из главных жанров в английской драматургии. «Опера нищих» (1728) Джона Гейя (1685—1732) сочетает литературно-музыкальную пародию с политической сатирой. В числе первых произведений Генри Филдинга (1707—1754) были острые политические пьесы, созданные в 1730-е гг. и содержащие критику дворянства и правительства («Судья в своей собственной ловушке», «Дон Кихот в Англии» и др.). В ответ на появление

ской трагедии в английской драматургии получила развитие мещанская драма Дж. Лилло и Дж. Мура, изображавшая жизнь буржуазно-мещанских кругов. Наивысшего расцвета просветительский реализм в английском театре достиг в творчестве актера Дейвида Гаррика (1717—1779), который не только поражал современников проникновенностью и психологизмом исполнения шекспировских ролей, но и осуществил ряд реформ в области постановки спектаклей и организации труппы. Он считал театр воспитателем общества.

XIX столетие было временем упадка английской драматургии и расцвета английского романа. Разрыв

между уровнем романа и драмы, вообще присущий литературе XIX в., в Англии оказался особенно очевидным. Основу репертуара крупнейших английских актеров XIX в. Э. Кина (см. *Эдмунд Кин*), У. Макреди, Ч. Кина, Э. Терри, Г. Ирвинга составляли пьесы Шекспира. В XIX в. на английской сцене сложился тип шекспировского спектакля, основанного на использовании исторически достоверных декораций, подробно разработанных народных сцен, обилии технических эффектов. Постановки пьес Шекспира, осуществленные Ч. Кином в театре «Принцессы», С. Фелпсом в театре «Сэдлерс Уэллс», Г. Ирвингом в театре «Лицеум», приближали появление режиссерского искусства. Однако, когда на рубеже XIX и XX вв. родилось английское режиссерское искусство, оно прежде всего попыталось порвать с историческим бытописанием театра прошлого столетия во имя присущей природе сценического искусства поэзии и условности. Так, например, известный режиссер Гордон Крэг (1872—

1966) стремился выстроить театральное представление как развернутое во времени движение поэтических метафор, овеществленных в цвете, свете, преобразованиях театрального пространства.

Блестяще выступили в английской драматургии Оскар Уайльд (1854—1900) со своими ироническими комедиями, высмеивающими лицемерную респектабельность высших сословий («Веер леди Уиндермир», 1892; «Идеальный муж», 1895; «Как важно быть серьезным», 1899), и Бернард Шоу (1856—1950), творчество которого, полное смелых социальных идей и убийственной антибуржуазной критики, стало драматургической классикой нашего столетия («Дома вдовца», 1892; «Профессия миссис Уоррен», 1894; «Майор Барбара», 1905; «Пигмалион», 1913; «Тележка с яблоками», 1929; «Миллионерша», 1936 и др.).

В первые десятилетия XX в. в Англии складывается система коммерческого театра, действующая до сих пор и целиком ориентированная на развлечение бур-

УИЛЬЯМ ШЕКСПИР (1564—1616)



Уильям Шекспир — великий английский драматург и поэт эпохи Возрождения (Ренессанса). Его перу принадлежат 37 драматических произведений — комедий, исторических хроник и трагедий, а также поэмы и сонеты. Будучи сам актером лондонской театральной труппы, он писал свои пьесы для актеров этой труппы, для зрителей своего театра — пестрой и шумной толпы лондонского простонародья. Не случайно название шекспировского театра «Глобус» можно перевести и как «земной шар». Почти без помощи декораций, опираясь лишь на силу воображения, которое Шекспир пробуждал в зрителях, он мог заставить их увидеть в пустом пространстве сцены целую вселенную — далекие и близкие страны, от Италии до Бермудских островов, прошлое и настоящее человечества — от Древнего Рима до Англии XVI в.

Творения Шекспира дают широкую и правдивую картину эпохи Возрождения в ее величии и в ее страшных противоречиях, они рисуют жизнь в смещении высокого и низкого, трагического и смешного, поэзии и прозы. Комедии Шекспира («Укрощение строптивой», 1593; «Много шума из ничего», 1598; и др.), запечатлевшие надежды гуманистов Ренессанса на скорое торжество свободного прекрасного человека, поют хвалу юности и любви, они полны ликующего, победоносного смеха, грубоватый быт в них сплетен со сказочной фантастикой, как это происходит, например, в самой поэтической из комедий Шекспира — «Сон в летнюю ночь» (1596). В исторических хрониках «Ричард III» (1593), «Генрих IV» (1597—1598) запечатлены кризис

феодалного общества, обострение социальных противоречий. Трагедии Шекспира — свидетельство горестных прозрений гуманистов, краха ренессансной гармонии. Мир трагедии охвачен смертельным недугом, сотрясаем вселенскими катастрофами, даже сама природа в «Гамлете» (1601) и «Короле Лире» (1605) ввергнута в хаос и разрушение. Силы зла и несправедливости царят не только в обществе, но вторгаются и в душу человека: так жажда власти сокрушает некогда мужественного и честного воина Макбета («Макбет», 1606), а слепая ревность — благородного Отелло («Отелло», 1604). Но трагедии Шекспира не оставляют у нас чувства безнадежности, бессмысленности жизни и исканий человека. Они несут в себе силу нравственного сопротивления злу, составляющую суть личности шекспировских трагических героев, которые, подобно Гамлету, восстают против «мира-тюрьмы».

Современник и друг Шекспира Бен Джонсон сказал о нем пророческие слова: «...он принадлежит не одному нашему веку, но всем векам». Подлинная жизнь шекспировских произведений началась много лет спустя после его смерти. Люди нашего века, обращаясь к наследию английского классика, находят в его драмах глубокое созвучие с вопросами, над которыми бьется мысль современного человечества.

«Друри-Лейн». Здание театра и зрительный зал. С гравюры XVIII в.



Чарлз Лоутон в роли Галилея в пьесе Б. Брехта «Жизнь Галилея». 1947. (внизу, в центре).

Лоренс Оливье в роли Ричарда III в одноименной трагедии У. Шекспира (внизу, справа).



Джордж Бернард Шоу.



жуазной публики. Но самые плодотворные театральные искания происходили в Англии вне коммерческого театра — на сценах репертуарных театров Бирмингема, Манчестера, в Шекспировском мемориальном театре в городе Стратфорде-он-Эйвон и особенно в лондонском театре «Олд Вик», который пережил в 30-е гг. время бурного расцвета. В эти годы на подмостках «Олд Вик» появилось целое созвездие актеров: Джон Гилгуд, Лоренс Оливье, Пегги Эшкрофт и другие. Они создали сценический стиль, опиравшийся

на национальные традиции в театральном искусстве, но в то же время выразивший драматическое мироощущение англичан, переживших ужасы первой мировой войны (1914—1918). Это мироощущение наиболее последовательно выразилось в исполнении Д. Гилгудом роли Гамлета и в созданных им образах в чеховских произведениях: пьесы А. П. Чехова, особенно «Вишневый сад», стали неотъемлемой частью репертуара английского театра.

В 30-е гг. в Англии и за ее пределами приобрели

«Как важно быть серьезным»
О. Уайльда на сцене лондонского
театра «Олд Вик».



популярность пьесы Джона Бойнтона Пристли (1894—1984), сочетавшие остроту сюжета с социально-обличительным смыслом («Опасный поворот», «Время и семья Конвей»).

После второй мировой войны английский театр переживает период кризиса. Его выход из кризиса в 50-е гг. связан с деятельностью группы английских

писателей, известных под названием «рассерженные молодые люди». Они выражали недовольство молодого поколения буржуазной действительностью. К этой группе принадлежат драматурги Д. Осборн («Ог-лялись во гневе», 1956), Ш. Дилэни («Вкус меда», 1958) и другие. В 60—70-е гг. принципы социально-психологической драмы стали развивать Д. Арден

ЭДМУНД КИН (1787—1833)



Эдмунд Кин — выдающийся английский трагический актер. Он родился в семье бедных артистов и с детства познал тяготы их необеспеченной, полуголодной жизни. Кин впервые вышел на сцену еще ребенком, а с 15 лет стал профессиональным актером, играя все, что придется, от мелодрам до пантомим. Лондонский дебют никому не известного провинциального артиста в роли Шейлока («Венецианский купец» У. Шекспира) был его триумфом: с этого январского дня 1814 г. Кин стал славой английской сцены. Он увидел в Шейлоке не комическую персону или беспросветно черного злодея, как играли эту роль прежде, а личность трагическую и сложную. В самом злодействе венецианского ростовщика актер передал душевную боль, страдание униженного человека, отвечающего обществу ненавистью на ненависть. Демонический мятежник, в одиночку бросающий вызов целому миру, — таков был его Шейлок. Подобного же бунтарского порыва был полон и созданный Кином образ Ричарда III в одноименной трагедии У. Шекспира. Мрачный тиран, он, казалось, вызывал на поеди-

нок всю вселенную, преступал все законы божеские и человеческие, и в этом было угрожающее величие; он погибал, бросая на небо последний взгляд, полный непреклонной ярости. В каждой своей новой роли Кин развивал эту тему романтического бунта, сближавшую созданные им образы с вольнолюбивой поэзией Дж. Байрона. На сцене им владела огромная, испепеляющая страсть, порывы его вдохновения обладали поистине гипнотическим воздействием. Как сказал современный Кину критик, видеть его на сцене — «все равно, что читать Шекспира при блеске молнии».

Романтический бунтарь на сцене, Кин был им и в жизни. Он не принимал лицемерной морали английского буржуазного общества, что в конце концов привело его к разрыву с этим обществом. Кин был вынужден покинуть Лондон. Последние годы он провел в маленьком городке Ричмонде, играя в созданном им театре. Подобно другим великим актерам, чье искусство было подвигом постоянного самосожжения, Кин умер на подмостках: в последний вечер своей жизни он играл роль шекспировского Отелло.



Пол Скофилд (слева) в роли Сальери в пьесе «Амадеус» П. Шеффера.

(«Пляска сержанта Масгрейва», 1961), Д. Мерсер («Флинт», 1970), Х. Пинтер («Сторож», 1960; «Ничья земля», 1975).

Вслед за обновлением драматургии пришло обновление английской сцены. Наступил новый этап театральной истории Шекспира. Пьеса «Король Лир», поставленная П. Бруком, с Полом Скофилдом в главной роли, передавала трагическое и трезвое миропонимание современного человечества, испытавшего ужасы войны и фашизма. Хроники Шекспира на сцене Королевского Шекспировского театра (так с 1961 г. стал называться мемориальный театр в Стратфорде-он-Эйвон) в постановке П. Холла с беспощадной ясностью обнажали социальные корни английской истории.

В 60—70-е гг. по всей Англии распространилось молодежное театральное движение, получившее название «фриндж» («обочина») и связанное с поисками политически активного искусства, непосредственно участвующего в общественной борьбе. В рамках «фринджа» сформировалось новое поколение английских актеров, которые затем, в 80-е гг., пришли на подмостки Королевского Шекспировского театра и Национального театра (создан в 1963 г.). Возможно, этому поколению предстоит сказать новое слово в английском театральном искусстве.

АНТИЧНЫЙ ТЕАТР

Античный театр — театральное искусство Древней Греции, Древнего Рима, а также ряда стран Ближнего Востока, культура которых развивалась под сильным греческим влиянием в эпоху эллинизма — период, начавшийся в IV в. до н. э. (походы Александра Македонского) и завершившийся в 30 г. до н. э. завоеванием этих стран Римом. История античного театра охватывает почти целое тысячелетие (VI в. до н. э. — IV—V вв. н. э.). В эту пору возникло

европейское театральное искусство в том его качестве, в каком оно живет сейчас: появилась драматургия, сформировались основные принципы актерского искусства, сценическая техника и основы оформления спектакля, возникли стационарные театральные сооружения.

У всех народов мира с древнейших времен существуют праздники, связанные с ежегодными циклами умирания и возрождения природы, со сбором урожая. Эти праздники и дали жизнь драме и театру Греции и Рима. В Греции такие праздники были посвящены богу Дионису. Хор ряженных и запедала не просто исполняли песню, между ними возникал диалог — это и был своего рода драматический первоэлемент, который со временем получил литературную обработку. А где диалог — там и активная мимика, и действие. Вначале построенный на принципах импровизации, диалог постепенно становился все более четко фиксированным. В Риме на праздниках сбора урожая пелись фесценнины — насмешливые песни, в которых, по мере того как обострялась борьба между патрициями и плебеями, все более резко звучали актуальные темы, социальные мотивы. Где праздник, где песни — там и танцы, поэтому античный театр в истоках своих нес еще и высокую пластическую культуру движения, жеста.

Таким образом, уже у своих истоков театр — искусство народное, возникшее как необходимый элемент в социальной и духовной жизни людей, как массовое зрелище. Эти черты театрального искусства на заре его становления на Европейском континенте обусловили и устройство театральных помещений. В Древней Греции театр состоял из оркестры, зрительных мест и сцены. Оркестра — круглая площадка, на которой выступали актеры и хор и вокруг которой свободно располагались зрители. Затем на склонах холмов стали делать специальные места для публики. За пределами круга оркестры находилась сцена: там актеры переодевались, оттуда выходили к зрителям. Когда сцену начали устраивать по касательной к окружности оркестры, то передняя стена сцены — проскений — все активнее использовалась при оформлении спектакля. Проскений обычно представлял собой колоннаду или портик: ведь большинство событий в древнегреческих трагедиях развертывалось перед дворцом царя или перед храмом, посвященным одному из богов. Позже к сцене стали пристраивать параскении, в них хранилось имущество театра и они же, если было нужно, могли включаться в действие как часть среды, в которой это действие разворачивается. Наконец, большую роль играли и пароды — проходы между сценой и местами для зрителей; по пародам выходили на оркестру вестники и чужестранцы.

Древнегреческий театр был учреждением общественным, содержавшимся государством. Наиболее состоятельные и почтенные граждане платили за обучение хора и содержание его (они назывались хорегами). Профессии драматурга и актера считались почетными.

Актерами могли быть только мужчины — они исполняли и женские роли. (Эта традиция в разных странах, в разных культурах была очень стойкой — таковы театр времен Шекспира, китайский и японский театр; см. *Восточный театр*). Актер античного театра владел техникой чтения, искусством пения и танца. Древнегреческий актер мог по ходу спектакля играть несколько ролей. Он выходил на оркестру в



маске: при огромных размерах театров мимика живого человеческого лица не была видна зрителям. Поэтому актер менял маску не только тогда, когда по ходу действия являлся перед зрителями в новой роли, но и тогда, когда показывал зрителям смену душевных состояний одного и того же персонажа. На ногах актеров были котурны (обувь на высокой подошве), делавшие их выше ростом, а образ, создаваемый ими, — монументальнее. Движения благодаря котурнам отличались плавностью, величавостью.

Поначалу действие вели хор и один актер. «Отец трагедии» Эсхил (ок. 525—456 до н. э.) ввел второго актера — и этим сделал более динамичным действие трагедии. (Прежде оно было статичным, напоминая, скорее, переключку солиста и хора.) Эсхил, сам исполнявший главные роли в своих трагедиях, открыл возможности для подлинного театрального диалога, а значит, и для осмысления конфликтности жизни (трилогии «Орестея», «Семеро против Фив»). Реформа в театре, произведенная драматургом, имела глубокий общественный смысл: новый тип трагедии не случайно возник в то время, когда на смену тирании в Афинах установился демократический строй, совершенно по-новому поставивший вопрос о личной ответственности человека, о его способности противостоять судьбе и обстоятельствам. Драма бытия, драма человека — вот что приходит в театр благодаря Эсхилу. Он создает мощные образы героев-





богоборцев, героев-тираноборцев («Прикованный Прометей»). Образы эти стали вечными в памяти человечества — недаром Эсхила называл среди своих самых любимых поэтов К. Маркс.

Но жизнь, история все более обнаруживали свою противоречивость. С одной стороны, наблюдались расцвет греческой культуры, укрепление демократического государства, с другой — невозможность для человека полностью реализовать высокие моральные принципы, которые он исповедует. Конфликтность самой жизни потребовала и от театра введения новых средств, раскрывавших эту конфликтность полнее и острее. Вторым великий мастер древнегреческой трагедии, Софокл (ок. 496—406 до н. э.) вводит в действие еще одного актера. (Впрочем, в своей последней трагедии, «Орестее», это уже сделал Эсхил.) Софокл уменьшает роль хора. Мир Софокла — это мир высоких страстей, в котором человек постоянно оказывается на перепутье добра и зла. Три актера — это уже возможность раскрыть, проанализи-





ровать, воплотить напряженнейшие психологические конфликты. Если у Эсхила пролог трагедии представлял собой лишь экспозицию сюжета, которому суждено было развернуться в дальнейшем, то у Софокла пролог превращается в большую остродраматическую сцену-завязку. У Эсхила ход событий определялся прежде всего волею богов, их действиями (хотя боги могли оставаться и вне собственно действия). Софокл ставит в центр происходящего человека, мир его чувств и памяти, его страстей и внутренних борений. Софокл, по словам Аристотеля, изображал людей «такими, какими они должны быть». Его герои борются за свой идеал, и вся напряжен-

ность драматических коллизий, вся острота выбора определяются этим идеалом, его обоснованием, страстным утверждением добра в мире («Царь Эдип», «Антигона», «Электра» и др.). Считается, что именно Софоклу театр обязан и введением в образную структуру спектакля такого важнейшего его элемента, как театральнo-декорационная живопись.

Третьим великим трагическим поэтом Древней Греции был Еврипид (ок. 480—406 до н. э.). Он жил в пору, когда все отчетливее обозначались черты кризиса в обществе античной рабовладельческой демократии. И Еврипид с небывалой дотоле силой обращается к жизни, к ее кричащим противоречиям.



Вверху: Актер древнеримского театра выбирает маску. Античный барельеф (слева). Сцена из комедии. Античный барельеф (справа).

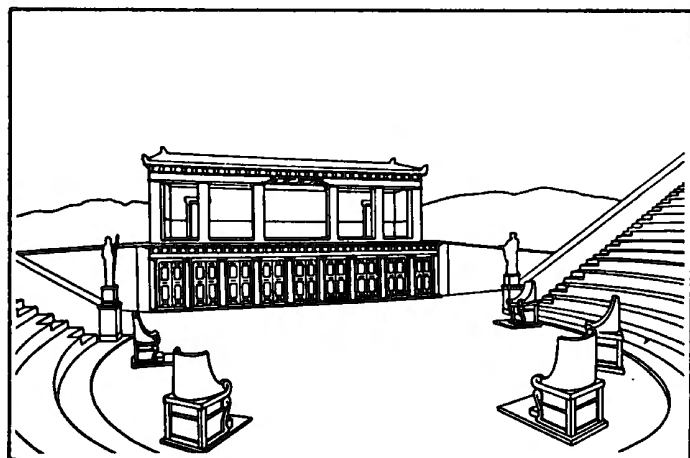
Античный театр греко-римского типа.

Героический пафос Эсхила и Софокла претворяется у Еврипида в новые формы. А это требует поистине революционных перемен в том, что и как изображается перед зрителем.

И Эсхил, и Софокл, и Еврипид черпали свои сюжеты из мифологии. Но для Еврипида мифологический сюжет становится не только «вечной» основой повествования о событиях, известных всем. Миф у Еврипида словно проецируется на день нынешний, на текущую историю, начинает говорить ее голосом, голосами современников. Это — голоса людей, все более остро осознающих трагизм собственного бытия, но не способных понять истоки этого трагизма. До Еврипида перед зрителями не возникали в театре сцены смерти, сцены безумия. Он создает немало новых технических средств, делающих особо эффектными, впечатляющими траурные церемонии, появления богов, разрешающих трагические конфликты. Герои Еврипида произносят монологи в сопровождении музыки (так называемые монодии), раскрывая с удвоенной силой напряженность своих душевных состояний, трагический разрыв сознания и воли, мечты и действительности («Вакханки», «Ипполит», «Медея» и др.).

Общественное развитие древнегреческой рабовладельческой демократии привело к появлению комедий Аристофана (ок. 445 — ок. 385 до н. э.). Благодаря ему театр впервые с необычайной силой выявил свою актуальность, свою способность создавать галерею социальных и психологических типов. В комедиях Аристофана действуют плуты и мошенники, демагоги и стяжатели, выступающие от имени народа и бессовестно надувающие народ. Рядом с ними — лжеумудрецы-философы, продающие ум и совесть, сею-

Греческий театр в Оропе (план реконструкции). II—I вв. до н. э.



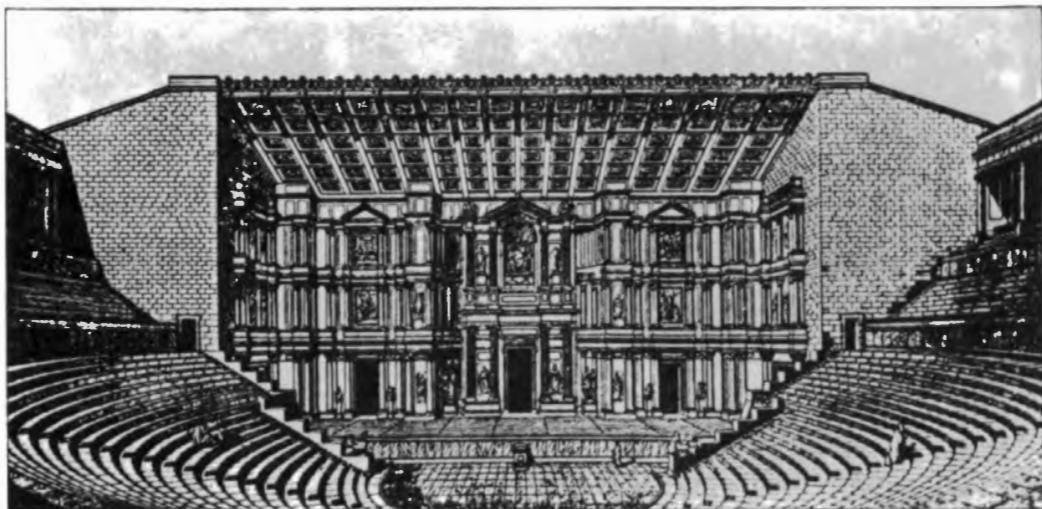
щие ложные воззрения, растлевающие ум и душу молодого поколения. Но есть в комедиях Аристофана и положительные герои — мелкие землевладельцы, которых разоряла и притесняла олигархия. Главный же герой аристофановского театра — это смех, карающий и очищающий. Вместе с демократизмом аристофановского идеала, стремлением и необходимостью (социальной, художественной) увлечь зрителя он порождал и драматургические приемы, и театральную форму комедий блистательного мастера. Живой диалог, пересыпанный острыми шутками, построен так, что зрители легко узнавали, на кого и на какие обстоятельства намекает Аристофан. Нередко тут были и не намеки, а прямые обращения к самой что ни на есть злобе дня, к «виновникам» событий, о которых говорили, спорили все («Облака», «Лисистрата»). Действие комедий Аристофана насыщено буффонадой, рискованными положениями, смех буквально не щадил никого и ничего — от богов до мелких и крупных «хозяев момента» («Ахарняне», «Птицы» и др.). А такое действие еще больше, чем в трагедии, требовало и технических новшеств, и раскрепощения актерской игры, и свободной манеры поведения актера на сцене. И здесь Аристофан опирался на народные традиции греческого театра (аналогичные традиции возникли и в Древнем Риме).

Мимы — так назывались небольшие сценки на бытовые темы или же сценки сатирические либо пародировавшие «высокое искусство». Сам Аристофан нередко пародировал в своих комедиях произведения великих трагиков. Сначала мимы исполнялись крестьянами и горожанами, потом появились уже и бродячие труппы мимов, представлявшие и повседневную жизнь, и жизнь богов, героев.

В мимах перед зрителями выступали не только актеры-мужчины, но и актеры-женщины. Они обходились без масок и пышных декораций; не было и торжественной оркестры: актеры выходили на деревянные подмостки. Мим по мере распространения греческой цивилизации и ее культурных традиций в эпоху эллинизма далеко перешагнул границы Эллады, стал любимым зрелищем в городах Средиземноморья. Пантомим тоже получил распространение в эпоху

Римский театр в Оранне. I—II вв. н. э.

Гротесковая пара стариков из греческой комедии — ателланы.



эллинизма. Этот жанр обходился без слов, не при бегал и к пению: обо всем повествовал мимический танец. Чаще всего это был «театр одного актера», легко менявшего обличье при помощи маски и переодевания и исполнявшего как мужские, так и женские роли в сопровождении флейты.

В IV—III вв. до н. э. в греческих колониях на Сицилии, на юге Италии любовью зрителей пользовались веселые народные театральные представления — флиаки (от греч. *phlýax* — шутка). Флиаки были тесно связаны с мимом (однако актеры здесь играли в масках). Они пародировали трагедии и комедии, обращались к сюжетам, взятым из обыденной жизни. Среди драматургов выделяется Менандр (ок. 343 — ок. 291 до н. э.), создатель новой аттической комедии («Угрюмец», «Третьейский суд», «Герой», «Земледелец»). В ней активно разрабатываются темы, почерпнутые из семейной жизни. Но это обращение к действительности было явлением отнюдь не однозначным: в нем отразился и упадок всей греческой культуры, и отход театра и драматургии от героических тем, от героической концепции человека. Процессы эти были обусловлены падением классических греческих демократий. Однако этот новый театр сыграл огромную роль в истории театрального искусства: бытовая комедия требовала все большей индивидуализации образов, гибкой актерской техники, умения передавать многообразие повседневной жизни. Оттого и число масок, от которых древнегреческий театр не отказался, стало много больше, и сама актерская профессия усложнилась, потребовала профессионализации. Возрос престиж актерского дела, появилась необходимость защищать свои профессиональные и общественные интересы, материально обеспечивать себя — возникли первые актерские товарищества (членами их могли быть лишь свободнорожденные мужчины).

Следующая замечательная страница истории античного театра — театральное искусство Древнего Рима. По мере того как Рим завоевывал земли Италии, римляне осваивали и театральные традиции

племен, эти земли населявших. Важнейшим среди этих обретений была издавна бытовавшая у осков форма народной комедии — ателлана, которая строилась на принципах импровизации и развертывала события вокруг четырех постоянных персонажей-масок: Буккона — плута и болтуна; Паппа — богатого скупого, честолюбивого старика; Доссена — горбуна и шарлатана, выдававшего себя за ученого; Макка — прожорливого дурака. Ателланы с увлечением разыгрывала римская молодежь. Потом появились и профессиональные исполнители ателлан.

От греков римский театр воспринял и эллинскую театральную традицию, и жанры классической трагедии и классической комедии. Но Рим дал этим жанрам самобытное толкование. Здесь возникает претекста — историческая трагедия (создателем ее был Гней Невий). Римляне перерабатывают и оригинальные греческие трагедии, относясь к ним весьма вольно и очень творчески: действие становится гораздо более динамичным, иногда даже чересчур запутанным, его все более определяют именно римские представления о долге, чести, героике, римская тяга к пышной зрелищности, к постановочным эффектам. Римские драматурги и римский театр все более последовательно отказываются от хора в трагедии, отдавая текст, предназначенный хору, актерам.

На стыке греческой традиции (бытовая комедия) и традиций ателланы возникает искусство римских комедиографов. Римская комедия — паллиата, великими мастерами которой были Плавт и Теренций, также обращалась к греческим текстам Менандра, других драматургов и вольно перерабатывала эти тексты, ориентировала их на проблемы своей страны. В итоге получались произведения, глубоко новаторские и в то же время поднимавшие «вечные» проблемы: тут и старцы, ворчавшие на молодежь за то, что она не похожа на них своими вкусами и привычками, и робкие влюбленные, и пройдохи, скряги, сутяги, глупые чиновники. В римской комедии музыка стала неотъемлемой частью действия; она звучала и в лирических, и в острокомедийных сценах.

Плавт (ок. 254 — ок. 184 до н. э.), которому мировой театр обязан всеми этими художественными открытиями, был личностью универсальной: он писал текст, играл в спектаклях, которые сам же и ставил («Ослы», «Горшок», «Хвастливый воин» и др.). Он был подлинно народным художником, как и его театр. Другой великий мастер — Теренций (ок. 195—159 до н. э.) принадлежал уже новой эпохе — эпохе надвигавшегося кризиса. Его более всего интересуют семейные конфликты. Теренций изгоняет из своих комедий грубый фарс, делает их утонченными по языку, по формам, в которых выражаются человеческие чувства («Девушка с Андроса», «Братья», «Свекровь»). Не случайно в эпоху Возрождения опыт Теренция так пригодился новым мастерам драматургии и театра (см. *Возрождения театр*).

Нарастание кризиса привело к тому, что древнеримская драматургия либо пришла в упадок, либо реализовалась в формах, не связанных с собственно театром. Так, крупнейший трагический поэт Рима Сенека (ок. 4 до н. э. — 65 н. э.) пишет свои трагедии не для представления, а как «драмы для чтения». Зато ателлана (как традиционная, импровизационная, так и все более вытесняющая ее новая форма, подвергнутая литературной обработке) продолжает развиваться, число ее масок пополняется. Традиция ателланы и мима, по сути дела, никогда не умирала в народе. Она продолжалась в искусстве средневековых гистрионов (см. *Средневековый театр*), она же дала жизнь — уже в эпоху Возрождения — итальянской комедии масок, став одним из ее истоков (см. *Комедия дель арте*). Ателлана и соперничавший с нею литературный мим были произведениями, в которых нередко затрагивались политические и социальные проблемы.

В Риме достигло очень высокого уровня мастерство актеров. Любовью и уважением публики пользовались трагический актер Эзоп и его современник комический актер Росций (I в. до н. э.). Римляне строили и великолепные театральные здания. Их архитектура, как и искусство великих драматургов Греции и Рима, вдохновили художников Возрождения. Театр античного мира стал неотделимой частью духовного опыта всего человечества, заложил многое в основу того, что мы сегодня зовем современной культурой.

АФРИКИ ЗРЕЛИЩНОЕ ИСКУССТВО

Множество племен и народов, населяющих Африканский континент, создали самобытную зрелищную культуру. Для того чтобы иметь представление о ней, необходимо вооружиться знанием трех начал, трех ключей к африканским зрелищным искусствам — танца, маски и слова-загадки.

Танец. «Танец под бой там-тама, — писал об аф-

риканцах выдающийся поэт и мыслитель, первый президент Сенегала Леопольд Сенгор, — это не просто художественное явление, но интимное приобщение танцующего к ритму танца мира». Как сложилось это представление о танце, столь мало похожее на европейское?

По преданию народа бамбара (Мали), мир был создан в непрерывном танце «гля» — беззвучной черной пустоты, своим движением породившей «гля-гля» — исходный ритм и музыку будущей Вселенной; «гля-гля» дает жизнь новой творческой силе — «зо», которая сгустила пустоту и создала материал для будущего мироздания. Пройдет много времени, прежде чем из кирпичиков этого вещества, глянцевого, как отполированное черное эбеновое дерево, появятся люди, которые будут называть «гля-гля-зо» высшей формой познания окружающего мира. И танцы африканских народов — бамбара и догонов, волоф и баконго — как бы воспроизводят сотворение материи, из которой создан мир.

«Они танцуют свою жизнь», — сказал Л. Сенгор обо всех африканцах. Вот почему союзы охотников у бамбара или банджунов, тайные союзы племен игалва и мпонгве (Камерун, Габон), сукума (Танзания), десятки других племенных объединений являются танцевальными общинами, а вся их деятельность — от свадебных торжеств и церемоний посвящения в мужчины («танец крови» у бушменов) до похорон и улаживания бытовых споров — заметна лишь на фоне плясовой пестроты, испытания неутомимости танцовщиков, их готовности без остатка отдаться ритму.

Припав к источнику «жизненной силы» (это важнейшая категория мировоззрения африканцев), люди заставляют свое тело служить все новым и новым образам, и вот охотник настигает антилопу, женщины ловят колдуна, антилопа подчиняется кузнечнику-богомолу, а лев от нее убегает.

Танец сопровождает звуки флейт, изготовленных из клыков бегемота, струнных инструментов — чанга и нсамбе, свистулек из листьев пау-пау, тростниковых трещоток, наполненных ракушками, а главное — барабанов, больших и малых, «говорящих», «мужских» и «женских», целых «барабанных» семейств (как у племени поро). Этот сложный музыкальный язык понятен лишь посвященным, и он не только сопровождает танец, но и звучит в повседневной жизни африканца, в быту и труде подчиняя пластику тела прихотливым ритмам ритуальной пляски. «Музыка для африканца не развлечение, а образ жизни» — так объясняет несравненную грацию коренных обитателей Африки и их потомков в Америке и Европе угандийский музыковед С. Мбаби-Катана.

В танце, подражающем ужимкам павиана, хищным рывкам паука или прыжкам леопарда, африканец обнажает подлинные связи вещей, животных и людей, между которыми, на первый взгляд хаотично, распределены жизненные свойства, общие для всех, но воплощенные столь различно, что разглядеть эту



Восточноафриканские военные ритуальные танцы. Гравюра XIX в.

общность невозможно без все вбирающего в себя танца. Отсюда стремление сохранить в танце, в зрелищном представлении все ступени воплощения, предусмотренные для персонажа вековыми традициями, так чтоб все двойники главного персонажа зримо присутствовали в его облике. И если первопродок догонов (Мали) Бину может быть и змеей, и антилопой, значит, об этом должна сказать его маска.

Маска. Священную маску африканцы встречают стихами:

Жезл приходит в деревню.

Топор хорошо поработал над ним.

Маски с горящими, горящими глазами приходят в деревню.

Глаза маски — глаза солнца,

Глаза маски — глаза огня,

Глаза маски — глаза стрелы,

Глаза маски — глаза топора,

Глаза маски — глаза антилопы,

Глаза маски — глаза змеи

Пылают, пылают, пылают.

(Пер. П. Куценкова.)

Африканские маски соединяют черты человека и зверя (например, заячьи маски у мвери) или нескольких животных (так, хобот или клюв может сочетаться с длинными рогами). Для одних масок главное — отвлеченная символика (дом на макушке маски-наголовника означает у догонов мироздание), другие — тяготеют к шаржированной портретности (таковы маски маконде в Танзании, с их вставленными зубами, инкрустированными металлическими зрачками, шевелюрой из меха различных животных). У племен гуро и бауле распространены маски-перевертыши: с одной стороны посмотришь — человеческий профиль, с другой — звериная морда. Сплетенные из тростника или лыка, вырезанные из цельного куска дерева, составные, в бахроме из волокон рафии, ниспадающей на лицо танцора, маски предназначены для сведущего зрителя, воспринимающего их и

целиком, и во всех составляющих их деталях.

Соседство в одной маске несопоставимых элементов объяснимо склонностью африканского художественного гения к предельно простым способам конструирования вещи, стремлением скупой и точно назвать главное, пусть даже оно внешне и фантастично.

Созерцая маски во время обряда и театрализованного представления, африканец не перестает быть соучастником зрелища. Места для посвященных и непосвященных определены традицией, в соответствии с которой тот, кого сегодня не пустили даже взглянуть на торжественное зрелище, завтра сам будет среди посвященных, в танце приблизится к маске — святыне племени и рода.

Конечно, такое представление, участниками которого становятся зрители, мало похоже на театр новоевропейского типа. В то же время оно постепенно утрачивает и чисто обрядовый характер. Благодаря центральной роли, которую маска играет в представлении, основные компоненты зрелища остаются неизменными на протяжении жизни многих поколений.

Маска, символизирующая вековой опыт предков, объединяет вокруг себя людей не только во время празднеств, отправления церемоний (таких, например, как отпугивание колдуна, обучение молодежи ремеслам, в том числе пению и танцам). Днем радующая, нарядная, сопровождаемая веселой музыкой, ночью она может быть мстительницей, под устрашающий шум трещоток рыскающей по деревне в поисках предателей, распутников и воров, и кара ее представляет собою тоже зрелище для всех. Маска воплощает жизненную силу племени, а жизненная сила унаследована от предков, от далеких мифических прародителей — животных-тотемов, покровителей человека: у западноафриканских племен кру, гере, лома и других это змея, у бобо и груси — дикобраз, у ваньямвези — дикобраз и кабан, у бушме-



Народный танец. Мозамбик (слева).



Одна из масок народа гуро. Кот-Дивуар.

нов — богомол, у ашанти — паук, у фон — леопард, у шон — слон и павиан. Ритуальные маски с чертами этих животных да и всю зрелищную культуру народов Африки невозможно понять без преданий старины, которые не отделяют человека от его природного окружения.

По-особому относятся африканцы к слову, звучащему в обрядовом действе как голос богов — покровителей племени.

Слово. Вера в то, что слово, включенное в представление, обладает сверхчеловеческой силой и может не только внушать и воспитывать, но исцелять и карать, продолжала сохраняться у африканцев и тогда, когда на континенте начал складываться театр с относительно постоянной труппой, сценической площадкой, своим репертуаром, реквизитом и пр. Так, возникший еще в доколониальные времена театр народа ибибио (Нигерия) вплоть до середины XX в. хранил традицию подготовки труппы (около 100 актеров, танцовщиков, музыкантов, костюмеров, декораторов) к нескольким выступлениям в двух-трех селениях в течение одного сезона один раз в семилетие. Успех этих представлений зависел в первую очередь от уровня развития словесного искусства. Спектакль эконг (так называлась труппа театра ибибио) — череда коротких сценок, в комическом или сатирическом ключе представлявших жизнь общины за семь лет, — завершался на закате торжественным выносом ритуальных истуканов, напоминавших о древнейшем происхождении этого театра. Преемственность здесь обеспечивается тем, что в новой труппе обязательно остается несколько актеров прежнего набора — носителей языка культуры. Вся подготовка к следующему сезону издавна проходила под надзором и при

содействии правителей селения. Эконг всегда был чем-то большим, чем актерская школа: то была ось, вокруг которой могла держаться культурная традиция народа, не имевшего своей письменности и литературы. Только богатство языка, передаваемые из уст в уста, из поколения в поколение стихотворные формы, загадки и другие сокровища речевого опыта спасли от забвения культурное наследие народа ибибио.

Если в театре эконг актерами могли быть только



Национальная группа «Джолиба». Гвинея (внизу).

мужчины, то у племен народа эконда (Конго) в представлениях театра бобонго, включавших охотничьи состязания, воинские упражнения, многочисленные танцы и молитвы к предкам и богам, труппа делилась на мужскую и женскую половины. Вольная, на вкус бельгийской колониальной администрации, манера исполнения бобонго приводила к запретам танцевальных представлений; последний такой запрет оставался в силе почти 30 лет, до середины нашего века, но снятие его оказалось пустой формальностью, ибо народ ни на день не отказывался от своего главного художественного достояния. Исследователи африканской культуры не раз отмечали, что, несмотря на угнетение и преследования со стороны колонизаторов, африканцы сохранили в себе чувство национального достоинства прежде всего благодаря своему искусству.

Бесхитростные бытовые сценки театра котеба у бамбара, театрализованные представления нкунда и экондо воспитывали поколения соплеменников в духе старобитных устоев. По преимуществу насмешливые и задиристые, спектакли котеба всегда содержат в себе нечто большее, чем вышучивание мелких пороков или веселую похвалу добродетели. Самая легкомысленная бытовая сценка об обманщике-колдуне, или пьянице-судье, или неудачном сватовстве всегда возвращает зрителя к прочным опорам его семейной и племенной жизни. Воспитанные в духе незыблемости этих устоев, непрерывности традиций, идущих от предков, африканцы позволяют себе громкий смех над собственными пороками как подлинное, а не воображаемое лекарство. Тех, кто владел этим искусством: повествуя — ободряя, осмеивая — врачевать, восхваляя — наказывать, танцуя — подстрекать, конечно, преследовали колонизаторы. Так, французы в Того заставили отказаться от постановки импровизированных спектаклей актеров-сказителей гриотов — общепризнанных учителей народа, хранителей преданий, глубоких знатоков языка. Каждое их выступление на площади какой-нибудь тоголезской или сенегальской деревни представляло собою сплав трагедии и фарса, гротеска и невинного трюкачества, комедии нравов и даже университетской лекции о национальных традициях. Рассказчик в мгновение ока превращался в актера, актер — в музыканта, музыкант откладывал флейту или гитару и возвращался к рассказу.

Искусство гриотов, почти утраченное в колониальную эпоху, после обретения африканскими народами независимости возрождается и, несмотря на растущую в странах Африки популярность театра европейского типа, заставляет общество заботиться о том, чтобы богатства африканской культурной традиции не были безвозвратно утрачены.

В сегодняшней Африке традиционные формы зрелищных искусств уживаются с театром европейского и восточного типов.

Самобытное древнее искусство — неотъемлемая часть культуры народов Африки.

АФРИКИ СТРАН КИНЕМАТОГРАФИЯ

В разных африканских государствах ведется свой отсчет начала развития киноискусства, но для всех, за малым исключением, оно связано с освобождением их от колониальной зависимости и обретением национальной самостоятельности. В тех же странах, где кинематограф возник раньше, история его существования отчетливо разделяется на два периода: колониальный, продолжавшийся до конца 50-х гг., и период независимости, началом которого принято считать 1960 год — «год Африки», когда 17 африканских стран объявили себя независимыми государствами.

Исторические и этнографические различия, различия в бытовом укладе, религиозных верованиях, фольклоре, географическом положении позволяют исследователям разделять африканский кинематограф на кино стран Северной Африки и кино Тропической Африки (стран, расположенных к югу от пустыни Сахары). Кинематограф Тропической Африки в свою очередь делится на два региона: франкоязычный и англоязычный. Характерная черта кинематографии Африканского континента — неравномерность ее развития.

Наиболее яркое, самобытное киноискусство сложилось в Алжире, Тунисе, Марокко (они относятся к странам Магриба, в этот африканский регион входят также Ливия, Мавритания, Западная Сахара) и в Арабской Республике Египет.

Многие черты сближают киноискусство стран Магриба: классический арабский язык, исламская религия, обычаи, культура, общность исторической судьбы (эти страны находились под колониальным гнетом Франции), но главное — освободительная антиколониальная борьба, успешно завершившаяся завоеванием национальной независимости для Марокко и Туниса в 1956 г., для Алжира — в 1962 г.

Историческое прошлое, борьба за независимость, крушение патриархальных устоев, распад родоплеменных связей, взаимоотношения города и деревни, положение женщины, проблема молодежи, безработица и связанная с ней эмиграция — всё это общие темы кино стран Магриба. Но существуют и различия в киноискусстве этих стран, которые связаны прежде всего с их разным политическим устройством: Алжир — демократическая республика, Тунис — буржуазная республика, Марокко — королевство.

Алжирская кинематография — ведущая в Африке и одна из передовых среди развивающихся стран. Алжирская Народная Демократическая Республика (АНДР) — единственное государство на арабском Востоке, полностью контролирующее свой кинопрокат. Благодаря этому АНДР может планировать развитие своей кинопромышленности в связи с общим экономическим развитием страны. Тема национально-



Кадр из алжирского фильма «Ветер с Ореса». 1966. Режиссер М. Хамина.



Кадр из египетского фильма «Против закона». Режиссер М. А. Эль Дин.



освободительной борьбы стала основной в большинстве алжирских фильмов. Ей посвящены наиболее значительные ленты 60—70-х гг.: «Заря проклятых» А. Рашди, «Дорога» С. Рида, «Ветер с Ореса», «Декабрь», «Хроника огненных лет» М. Хамины. В алжирском киноискусстве отражены проблемы, связанные с прогрессивными преобразованиями в стране, с проведением в жизнь аграрной реформы, эмансипацией женщин, преодолением экономического наследия колониализма. Им посвящены фильмы: «Угольщик», «Наследие», «Первый шаг» М. Буамари, «Кочевники», «Черный пот» С. А. Мазифа, «Ветер с юга» С. Рида и др. Эти проблемы нашли свое отражение также в творчестве М. Аллуаша («Омар Гатлато», «Приключения героя», «Человек, который смотрел в окна»), Б. Тсахи («Дети ветра», «История одной встречи») и других режиссеров.

Богатые культурные традиции у кинематографии

Туниса. В стране действует Ассоциация кинолюбителей, которая 1 раз в 2 года устраивает фестивали любительских фильмов. С 1966 г. в Тунисе проводится Карфагенский кинофестиваль арабских и африканских стран. Во многом существование тунисского национального кино зависит от усилий одиночек, вынужденных снимать фильмы на собственные средства. В последние годы производство национальной кинопродукции оживилось. Международное признание получили ленты «Азиза» А. бен Аммара о трудной судьбе женщины в современном Тунисе; «Тень земли» Т. Луиши (совместно с Францией) о полной лишений жизни семьи бедного пастуха; «Послы» Н. Хтари о судьбе арабских эмигрантов во Франции; «Солнце гиен» Р. Бахи (совместно с Нидерландами) о разрушении традиционного уклада жизни маленькой деревни под воздействием массового притока туристов.

Кадр из тунисского фильма «Тень земли». 1982. Режиссер Т. Луиши.



Кадр из мавританского фильма «Сааруния». 1986. Режиссер М. М. Хондо.



Кадр из сенегальского фильма «Почтовый перевод». 1968. Режиссер С. Усман.

Кадр из сенегальского фильма «Коду». 1971. Режиссер А. Самб.



В Марокко кинематограф начал развиваться после второй мировой войны. Первый игровой фильм «Победить, чтобы жить» М. Тази и А. Меснауи создан в 1968 г. Затем были выпущены ленты «Когда созревают финики» Л. Беннани и А. Рамдани, «Весеннее солнце» Л. Лахлу о жизни демократических слоев общества. Первый большой успех, по мнению критики, принес марокканскому кинематографу фильм «Следы» (1970) режиссера Х. Беннани. Международное признание получило марокканское кино с приходом режиссера С. Бен Барки. Его фильм «Тысяча и одна рука» (1972, совместно с Италией) получил премию на фестивале в Карфагене и Гран При на Всеафриканском фестивале в Уагадугу, столице Буркина-Фасо. В фильме «Амок» (1982, совместно с Гвинеей и Сенегалом), награжденном главным призом на Московском международном кинофестивале в 1983 г., режиссер выступил с яростным протестом против апартеида в Южно-Африканской Республике.

Кино Мавритании пока представлено в основном творчеством М. М. Хондо. Его фильмы широко известны как африканским, так и европейским зрителям. Это «Солнце О», «Чернокожие ваши соседи», «Вест-Индия», «Сааруния» («Африканская королева»). Все эти ленты освещают различные аспекты колониализма, а также проблемы эмиграции африканцев в европейские страны.

В киноискусстве Северной Африки старейшей является египетская кинематография. В 1927 г. на экраны страны вышел первый фильм — «Лейла» А. Галаля. Как в ранних, так и в последующих египетских лентах преобладала мелодраматическая подача жизненного материала. В центре сюжета, как правило, находились влюбленные, попадавшие в роковые обстоя-

тельства, вынужденные переносить множество испытаний и житейских трудностей. Но в финале, преодолев все преграды, они соединялись в законном браке.

Июльская революция 1952 г. открыла перед кинематографистами возможности для создания остросоциальных картин. В кино стали работать С. Абу Сейф, Ю. Шахин, Т. Салах, К. аш-Шейх, фильмы которых отличались стремлением к реалистическому отражению действительности, вскрывали противоречия между бедными и богатыми, показывали сущность классовых отношений в городе и деревне: «Чудовище» Абу Сейфа, «Сын Нила» и «Борьба в долине» Шахина, «Переулочники» Салаха, «Жизнь или смерть» аш-Шейха.

Поражение в войне с Израилем в 1967 г. привело к кризису египетского кинопроизводства. Вновь активизировали свою деятельность представители коммерческого кинематографа. Однако линия развития прогрессивного высокохудожественного фильма не прерывалась. Под непосредственным влиянием войны 1967 г. были созданы ленты «Земля» Шахина, «Проблема-68» Абу Сейфа, «Восставшие» Салаха и др.

После прихода к власти в стране в 1970 г. реакционного руководства в кинематографе, как и в других сферах жизни, стала проводиться откровенно прозападная политика. Почти полностью исчез жанр политического кино. Кинопроизводство и прокат фильмов оказались в руках частных предпринимателей, ленты подвергались жестокой цензурной обработке. Так, с экрана был снят фильм Абу Сейфа «Народная баня», анализировавший причины экономических трудностей страны. Но и в этих условиях прогрессивные кинорежиссеры продолжали создание под-

линно реалистических картин, вновь занявших место на экранах страны с начала 80-х гг.

В Эфиопии после национально-демократической революции (1975) создан ряд документальных и художественных фильмов о борьбе и труде народа.

Первые фильмы стран Тропической Африки появились почти одновременно в нескольких странах в начале 60-х гг. В Сенегале это была документальная лента П. Вьейра «Рождение нации», рассказывающая о борьбе страны за национальную независимость; в Нигере — «Ауре», этнографический фильм, воспроизводящий свадебные обряды; в Камеруне — кинорепортаж Ж. П. Нгасса «Путешествие во Францию», об африканских студентах, обучающихся в Париже; в Гане — лента Т. А. Даниелса «Пришла свобода», рассказывающая о жизни страны со дня провозглашения независимости (1957) до военного переворота (1966).

Принято считать, что о кино стран Тропической Африки заставил говорить появившийся в 1963 г. короткометражный художественный фильм сенегальского режиссера и писателя У. Сембена «Человек с тележкой». Сембен — автор многих лент, получивших международное признание: «Чернокожая из...» — взволнованное повествование о судьбе негритянки в Европе; «Почтовый перевод» («Мандат»), «Хала» критиковали нарождающуюся национальную буржуазию; «Эмитай» рассказывал о сопротивлении народа французским колонизаторам; «Седдо» посвящен борьбе африканцев за независимость. Во всех своих лентах Сембен, несмотря на яркую аллегоричность и выразительную символику языка, уходящие корнями в традиционное национальное искусство, оставался верен реалистическому подходу к жизненному материалу. В таком же ключе работают и другие сенегальские кинематографисты: П. Вьейра, С. Фай, М. Дж. Траоре, Дж. Д. Мамбети.

Две остросоциальные ленты стали заметным явлением кинематографии Нигера: «Многоженец Ваззу» У. Ганды, показывающий трагические последствия полигамии, и комедия «Жена, вилла, автомобиль» М. Алассана, высмеивающая культ вещей, дух стяжательства и наживы.

В Нигерии крупным национальным режиссером является Э. Угбом, фильмы которого носят ярко выраженный социальный характер: «Хороший парень», «Нефтяной бум» — о социальном расслоении в нигерийской деревне и др.

В Республике Мали ведущий режиссер — С. Сиссе, получивший кинематографическое образование в СССР. Его фильмы: «Пять дней жизни», посвященный судьбам молодого поколения освободившихся стран; «Дочь» — рассказ о судьбе африканской женщины; «Работа» — об острых социальных проблемах города и деревни, о развитии африканского рабочего класса.

Начиная с 1983 г. все большее внимание обращает на себя кинематография Буркина-Фасо. Особое значение приобрел Всеафриканский кинофестиваль,

проводимый один раз в 2 года в столице страны — Уагадугу. Главный приз этого фестиваля — «Скаун Иенненги» — символизирует постоянное движение вперед.

Кинематограф Республики Кот-Дивуар также стал привлекать к себе внимание в 80-е гг. (фильм «Патанки» Л. Козолоа).

Антиколониальным пафосом проникнуты ленты кинематографистов из стран, выбравших некапиталистический путь развития: Народной Республики Анголы, Народной Республики Конго, Народной Республики Бенин, Гвинейской Республики. В этих странах успешно развивается документальное кино, рассказывающее о жизни трудового народа.

В фильмах большинства режиссеров стран Тропической Африки ставятся актуальные проблемы африканской действительности: критикуется капиталистическая мораль, пережитки колониализма. Кино рассказывает о жизни деревенской общины, города, об эмиграции в европейские страны. Кинематограф выступает против отживших обычаев — полигамии, неравноправия женщин, выкупа невесты, неограниченной родительской власти над детьми.

Почти все африканские режиссеры прошли школу документального кино. Его сильное влияние на киноискусство — одна из основных особенностей кинематографа Тропической Африки. Другая его особенность — связь с фольклором, народным искусством. Сплав этих начал образует своеобразный эстетический облик африканского киноискусства.

Судьба многих кинематографий Тропической Африки, не имеющих достаточной материальной базы, во многом зависит от усилий одиночек. В условиях свободного предпринимательства кино постоянно находится под угрозой гибели. Поэтому искусство экрана часто представляют один-два режиссера.

Большие трудности для африканских стран связаны с кинопрокатом. На экранах господствуют американские и западноевропейские фильмы. Это отрицательно влияет как на формирование вкуса зрителей, так и на творческий поиск режиссеров.

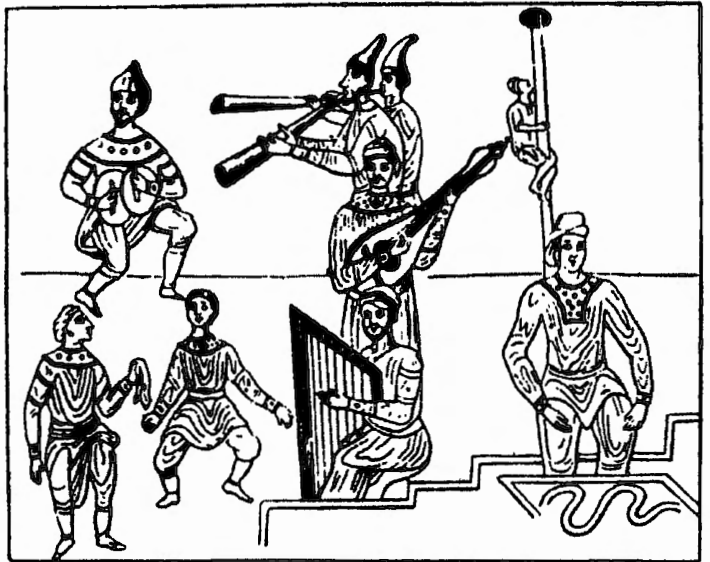
Африканские кинематографисты стремятся сплотить свои силы. Создан Межафриканский консорциум распределения кинопродукции, который призван монопольно распоряжаться импортом, экспортом и распределением картин среди стран-участниц (Бенин, Конго, Мали, Нигер, Сенегал, Буркина-Фасо и др.), передавать часть вырученных денег для субсидирования съемок африканских фильмов. Создан Межафриканский центр кинопроизводства, который должен обеспечивать кинематографистов Тропической Африки материалами и кинооборудованием. Эти мероприятия помогают преодолевать самую большую трудность — слабость производственной базы и узость национального кинорынка. Всё это должно укрепить африканское киноискусство, которое не только приобретает все большее значение в современной жизни Африки, но и обогащает палитру мирового кино.

Б

БАЛАГАН

Балаган — народное театральное зрелище комического характера, чаще всего на ярмарках и гуляньях. Само явление гораздо старше своего названия: в старину балаганами (от персидского слова «балахане» — верхняя комната, балкон) назывались легкие временные постройки, служившие обычно для торговли на ярмарках. В России в XVIII в. некоторые из них стали приспособлять для выступлений бродячих ярмарочных актеров — отсюда и сами зрелища получили название «балаган».

Традиция народного потешного сатирического искусства уходит корнями в глубокую старину как в России, так и на Западе. Появление русских скоморохов связано с языческими обрядами. В этих обрядах, играх, потехах складывалось умение скоморошить — балагурить, плясать, петь, играть на музыкальных инструментах и лицедействовать, т. е. изображать какие-то лица или существа. Скоморохи бродили по селам и городам «ватагами», водили медведей, разыгрывали веселые импровизационные



сценки. Эти «смехотворцы» и «гудошники» были носителями народного веселья и «глума» — сатиры. Преследуемые христианской церковью и официальными властями, скоморохи практически исчезли в XVII в. Но позднее в балаганных представлениях (которые были полупрофессиональными) возрождались именно скоморошья традиции. Об этом говорят и жанры, и стиль балаганных зрелищ. В них можно было увидеть и смешные сценки, и жонглеров, и фокусников. И обязательно — знаменитого русского Петрушку, Козу и других традиционных героев ку-

Б. М. Кустодиев. Балаганы. 1917. Эскиз декорации к драме А. Н. Островского «Гроза».



Петрушка. Кукла из музея Центрального театра кукол в Москве.



Скоморохи (вверху). С фрески Софийского собора в Киеве. 1037.

кольного раешника. «Про балаган прослышавши, пошли и наши странники послушать, поглазеть Комедию с Петрушкою, с козю с барабанщицей смотрели тут они» (Н. А. Некрасов «Кому на Руси жить хорошо»). Кроме того, в балагане выступали гимнасты, акробаты, танцоры, силачи... (Можно предположить, что цирковое искусство выросло из балагана.) Еще в 30-х гг. нашего столетия на рынках многих российских городов можно было увидеть дощатый балаган и услышать, как с его балкона звонко выкрикивает веселые куплеты зазывала (иногда он же дед-раешник). В наше время при постановках некоторых пьес режиссеры пытаются слить современные постановочные принципы с традиционными приемами скоморошьяго балагана.



БАЛЕТ

Балет (от латинского *ballo* — танцую) — вид сценического искусства, содержание которого раскрывается в танцевально-музыкальных образах. В нем гармонически сочетаются музыка, хореография, живопись, исполнительское искусство артистов. Основные средства выразительности в балете — танец и *пантомима*. Истоки различных видов сценического танца (классического, характерного, гротескового) относятся к народному танцу. Хореографические спектакли, как и драматические, могут разделяться на трагедии, комедии, мелодрамы. Они бывают многоактными или одноактными, сюжетными или бессюжетными, могут представлять собой хореографическую миниатюру или концертную композицию.

С момента своего появления в Европе в XVI в. балет постоянно привлекал к себе внимание выдающихся деятелей театрального искусства. Так, французский комедиограф XVII в. Ж. Б. Мольер ввел балетные сцены в свои пьесы, которые он называл комедиями-балетами.

Танцы в комедиях-балетах Мольера и в операх-балетах Ж. Б. Люлли ставил Пьер Бошан (1636 — ок. 1719). В 1661 г. он возглавил Королевскую академию танца в Париже. Бошан установил пять основных позиций классического танца (исходные положения ног), на которых основывается техника классического танца.

Вначале балетные зрелища включали в себя танец и пантомиму наряду с вокальными номерами и литературным текстом.

В XVIII в. становлению балета как самостоятельного вида искусства способствовала деятельность многих хореографов и исполнителей в различных странах. Французская балерина Мари Саллэ (1707—1756) заменила тяжелую, громоздкую одежду танцовщицы легким платьем, не стесняющим движений. Ее современник английский танцовщик и хореограф Джон Уивер (1673—1760) впервые начал ставить сюжетно-действенные балеты, отказался от пения и декламации. Австрийский хореограф Франц Хильфердинг (1710—1768) вводил в свои постановки достоверные картины народной жизни, реальных действующих лиц, средствами балета правдиво раскрывая их переживания, смысл поступков. Французские танцовщики Луи Дюпрэ (1697—1774) и Мари Камарго (1710—1770) совершенствовали технику танца. Мари Камарго достигла большей свободы движений, укоротив юбку и отказавшись от каблучков.

Большой вклад в развитие балета внес французский хореограф Жан Жорж Новёр (1727—1810). В своих балетах «Психея и Амур», «Смерть Геракла», «Медея и Язон», «Ифигения в Тавриде» и других он выступил как постановщик-новатор. Он создавал спектакли, которые отличались логикой драматургического развития. Основой его постановок стала выразительная танцевальная пантомима. Важное значе-

ние он уделял музыке, считая, что она «должна представлять своего рода программу, которая устанавливает и предопределяет движения и игру каждого танцовщика». Новёр выступал за естественность чувств и правдивость характеров персонажей балета, отказался от традиционных масок, закрывавших лица актеров. Свой новаторский опыт постановщика он теоретически обосновал в книге «Письма о танце и балетах» (1759), опираясь на эстетику философов-энциклопедистов эпохи Просвещения.

Учениками и последователями Новёра были многие талантливые хореографы, в том числе Жан Доберваль (1742—1806), автор популярного и ныне балета «Тщетная предосторожность»; Шарль Луи Дидло (1767—1837), долгое время работавший в России и способствовавший выдвижению русского балета на одно из первых мест в Европе.

В XIX в. балетный театр пережил и вдохновенные творческие взлеты, и драматизм угасания. В 1832 г. итальянский хореограф Филиппо Тальони (1777—1871) поставил балет «Сильфида» (музыка Ж. Шнейцгоффера), ознаменовавший начало эпохи *романтизма* в хореографическом искусстве. Сюжеты романтических спектаклей рассказывали о том, как в своем извечном стремлении к красоте, к высоким духовным ценностям человек вступает в конфликт с окружающей его действительностью и лишь в иллюзорном мире мечты, грез может обрести идеал, найти счастье. Тальони, развивая лирическое направление искусства романтизма, вставлял в драматургическую ткань балета развернутые танцевальные диалоги действующих лиц, в которых раскрывались их чувства и взаимоотношения. В его спектаклях кордебалет развивал и дополнял сольную партию главной героини, в роли которой выступала его дочь Мария Тальони (1804—1884). Вдохновенное искусство этой талантливой балерины вошло в историю балета. Она впервые ввела танец на пуантах (на кончиках пальцев), усиливший выразительность балетного искусства.

Творчество французского балетмейстера Жюль Жозефа Перро (1810—1892) олицетворяло собой другое направление балетного романтизма — драматическое. Его герои в упорной борьбе отстаивали свое право на любовь, свободу, счастье. Перро обычно ставил свои спектакли на сюжеты известных литературных произведений — В. Гюго, Г. Гейне, И. В. Гёте. Он тщательно разрабатывал пантомимные эпизоды, органично связывая их с танцем, стремился сделать массовые сцены живыми, эмоциональными. Балеты Перро «Жизель» (музыка А. Адана, поставлен совместно с балетмейстером Жаном Коралли, 1779—1854) и «Эсмеральда» (музыка Ч. Пуньи) до сих пор украшают репертуар многих балетных трупп. Первой исполнительницей Жизели была Карлотта Гривиз (1819—1899).

С романтическим балетом связано искусство выдающейся австрийской балерины Фанни Эльслер (1810—1884).

Важную роль в развитии романтического балета сыграло творчество датского хореографа Августа Бурнонвиля (1805—1879), поставившего более 50 спектаклей с труппой Королевского балета в Копенгагене.

Начиная с середины XIX в. в западноевропейском балетном искусстве обнаруживаются кризисные явления. На арену общественно-политической жизни в странах Западной Европы выходит буржуазия.

Ее вкусы становятся определяющими в искусстве. И на смену романтическим балетам с их глубоким содержанием приходят помпезные, бессодержательные зрелища. Распадаются балетные труппы, наступает затяжной период упадка. Возрождение балетного искусства связано с выступлениями в Западной Европе русских артистов — Анны Павловой, Михаила Фокина, Тамары Карсавиной, Вацлава Нижинского, Сержа Лифаря и других. Эти выступления, имев-

Б

МАРИУС ИВАНОВИЧ ПЕТИПÁ (1818—1910)



На склоне лет балетмейстер Мариус Иванович Петипа написал воспоминания, которые завершил словами глубокой признательности в адрес своей «второй отчизны», «которую полюбил всем сердцем, всей душой». Француз по происхождению, Петипа приехал в Россию в 1847 г. и, прожив здесь шестьдесят три года, шестьдесят из них посвятил петербургскому балету. С его именем связаны славные страницы жизни русского балетного театра второй половины XIX в., когда формировалось, набирало силу, обретало свой самобытный эстетический облик уникальное явление мирового искусства — русская школа классического танца. И выдающиеся постановки Петипа стали ее эталоном — содержательность, образность, гармоничная красота хореографии произведений прославленного балетмейстера пленяют воображение зрителя и сейчас.

Творчество Петипа сложно и противоречиво. «Солист его императорского величества, балетмейстер императорских театров», он был вынужден угождать вкусам царского двора, с одной стороны, с другой, общаясь с выдающимися деятелями русского искусства, не мог не испытывать на себе воздействия их передовых идейно-эстетических взглядов. И не случайно в произведениях Петипа, при всей фантастичности и аллегоричности их сюжетов, всегда прочитывается глубокая актуальная мысль, всегда присутствует важная общественно-философская проблема. В своих балетах он воспекает большое, готовое на самопожертвование чувство, утверждает непобедимость добра и света, напоминает об опасности, которую несут людям силы зла, говорит об аморальности предательства и измены. Эти качества Петипа как художника-мыслителя особенно ярко раскрываются в произведениях, родившихся в результате его творческого сотрудничества с П. И. Чайковским («Лебединое озеро», совместно с Л. И. Ивановым; «Спящая красавица») и А. К. Глазуновым («Раймонда»). Оба композитора высоко ценили знания и опыт Мариуса Ивановича. Чайковский называл его «добрым другом и сотрудником», о чем свидетельствует их пе-

реписка. Глазунов также с большим уважением относился к мастеру, внимательно прислушивался в процессе работы над балетом к его указаниям и советам.

Работая с великими русскими композиторами, Петипа новаторски подошел к воплощению их гениальных партитур. В результате его творческих исканий сложилась емкая форма многоактного балетного спектакля, совершенного во всех своих слагаемых — сольных партиях, танцевальных ансамблях, массовых эпизодах с четкой развитой драматургией, с богатой и многокрасочной лексикой. Классический облик балетов Петипа определился не на отвлеченной, умозрительной основе. Балетмейстер с большим уважением и любовью относился к русским танцовщикам и, сочиняя, заботился о том, чтобы каждый актер раскрылся в балете наиболее интересно. Выступления в спектаклях Петипа и сейчас серьезная школа профессионализма для исполнителя.

За свою долгую жизнь в искусстве Мариус Иванович Петипа поставил свыше 60 оригинальных хореографических полотен (среди них — «Дочь фараона», «Баядерка», «Дон Кихот» и др.), не считая возобновлений произведений других авторов и постановок отдельных танцевальных сцен и эпизодов в оперных спектаклях. Обладатель не только великого таланта, но и великого трудолюбия, старый балетмейстер, изгнанный из театра царскими чиновниками, незадолго до смерти сказал с горечью: «Что же станут делать после моей смерти? Тогда уже имя мое никогда не появится на афише...» Мастер ошибся — его имя прославлено сегодня во всем мире.

шие большой успех и получившие название Русских сезонов, были начиная с 1907 г. организованы театральным деятелем С. П. Дягилевым. Русский балет Дягилева дал начало новым балетным труппам, обновившим традиционные формы классического танца.

В XX в. балет успешно развивается во многих странах мира. Выдающиеся мастера балета на Западе — Нинет де Валуа, Фредерик Аштон, Маргот Фонтейн (Великобритания), Ролан Пти, Морис Бежар, Иветт Шовирё (Франция), Агнес де Милль, Джордж Балanchин, Джером Роббинс, Роберт Джофри (США) и многие другие.

Свой вклад в развитие балета вносят социалистические страны (см. *Социалистических стран театр*). Так, хорошо известно искусство балетной труппы талантливой танцовщицы и хореографа Алисии

Алонсо, которая была создана на Кубе в 1948 г. В 1959 г. эта труппа получила название Национального балета Кубы.

В России развитие балетного искусства шло своим путем. Первым русским хореографом был Иван Иванович Вальберх (Лесогоров) (1766—1819), творчество которого охватывало и литературную тематику, и события современной жизни, в частности Отечественной войны 1812 г. Благодаря Вальберху на русский сцене утвердился самобытный тип национального спектакля — дивертисмент, изображавший картины народной жизни.

Становлению русского балета способствовало творчество Шарля Луи Дидло. Среди его воспитанников — балетмейстер Адам Глушковский (1793—1870), балерины Авдотья Истомина (1799—1848) и Екатерина Телешова (1807—1857), воспеты А. С. Пушкиным.

АННА ПАВЛОВНА ПАВЛОВА (1881—1931)



Анна Павлова закончила балетное отделение Петербургского театрального училища в 1899 г. Ее появление на сцене прославленного Мариинского театра (ныне *Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова*) принесло с собой и появление новой эстетики танца, нового понимания его целей и задач. Если для ее предшественниц главным было продемонстрировать виртуозный блеск пластики, то Анна Павлова при всем техническом совершенстве мастерства несла зрителям иное — она волновала их высокой духовностью и правдой переживаний своих героинь, осмысленностью каждой позы, каждого жеста, глубокой искренностью и красотой своего искусства. Она демонстрировала редкостную многогранность своих актерских возможностей. Трагическая Жизель («Жизель» А. Адана), где она, по отзывам очевидцев, потрясала «вдохновенной интуицией», соседствовала в ее репертуаре с веселой, озорной любимицей толпы Китри из балета Л. Минкуса «Дон Кихот»; цельная, чуждая нравственных компромиссов Никия — героиня балета «Баядерка» — с изобретательной шалуньей Лизой из старинной хореографической комедии «Тщетная предосторожность».

Одной из первых Павлова поддержала выдающегося реформатора балета начала XX в. М. М. Фокина в его борьбе за содержательность и реализм хореографических спектаклей, стала активной участницей его новаторских постановок. («Павильон Армиды» на музыку Н. Н. Черепнина, «Египетские ночи» на музыку А. С. Арнского и др.). Сам балетмейстер признавался, что в «лице Павловой нашел идеальную исполнительницу». Она до сих пор считается не-

превзойденной исполнительницей его знаменитой миниатюры «Умиравший лебедь» (музыка К. Сен-Санса), которую балетмейстер сочинил для нее. Как и знаменитого вальса в «Шопениане», где балерина также создала эталон сценического прочтения. Образ этого «лунного видения», как называл ее танец в этом балете его постановщик, помогает нам представить известный портрет Анны Павловой, написанный русским художником В. А. Серовым в 1909 г. для афиши Русских сезонов в Париже.

В 1913 г. Павлова, мучимая творческой неудовлетворенностью, покидает сцену Мариинского театра и с небольшой труппой ведет беспокойную жизнь танцовщицы-гастролерши. Маршруты ее турне прошли почти по всем континентам — Европе, Азии, Северной и Южной Америке. Кажется, она объездила весь мир и везде своим высоким искусством завоевывала все новых и новых почитателей русскому балету. Павлова всегда оставалась его верной музой; даже находясь вдали от родины, она служила ему преданно и самоотверженно. Один из ее современников написал о ее поистине подвижнической деятельности: «Сколько людей коснулся ее божественный огонь! Она вдохновляла, будила творческие силы...» Наверное, поэтому интерес к творчеству балерины не ослабевает и сейчас — ее ставшее легендарным мастерство по-прежнему считается великим образцом высокого искусства танца.



Тамара Карсавина и Вацлав Нижинский в балете «Призрак розы» К. М. Вебера. 1911.



Галина Уланова в балете «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. Большой театр. Москва.

киным и А. С. Грибоедовым. Дидло обогатил репертуар русского балетного театра спектаклями, в которых он обличал тиранию, раскрывал высокие моральные качества простых людей. Он положил начало балетной пушкиниане, осуществив в 1823 г. постановку спектакля «Кавказский пленник, или Тень невесты» (по мотивам поэмы Пушкина).

Яркой представительницей русского романтического балета была балерина Екатерина Санковская (1816—1878), искусство которой высоко ценили В. Г. Белинский, А. И. Герцен.

Русский балетный театр творчески перерабатывал открытия западного балета, осуществлял постановки в соответствии с национальными традициями. Так, на русской сцене сентиментальная история Жизели превратилась в поэму о высоком самоотверженном чувстве, которое побеждает зло, тьму, смерть. И в этом была немалая заслуга первой исполнительницы партии Жизели в русском театре Елены Андреевой (1819—1857).

Мариус Петипа, приехавший в Россию в 1847 г., поставил на петербургской сцене свыше 60 балетов. В его постановках балетов Л. Минкуса «Дон Кихот», П. И. Чайковского «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» (поставлен совместно с Л. И. Ивановым), А. К. Глазунова «Раймонда» и других наиболее полно выявился неповторимый стиль русской школы классического танца, для которого характерно воплощение содержания балетного спектакля в совершенных академических формах. В спектаклях Петипа выступали талантливые русские танцовщики — Елена Андреева, Павел Гердт, Матильда Кшесинская, Николай и Сергей Легаты, Ольга Преображенская, Анна Павлова, Михаил Фокин...

В одно время с М. Петипа в Петербургском Мариинском театре (ныне *Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова*) работал над постановками балетов замечательный хореограф Лев Иванович Иванов (1834—1901). Среди его работ — полонецкие пляски в опере А. П. Бородина «Князь Игорь», балеты П. И. Чайковского «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» (совместно с М. И. Петипа), и каждая из них свидетельствует о глубоком понимании мастером хореографии музыкальной драматургии сочинений, о его стремлении выразить содержание спектакля в совершенных пластических образах.

Конец XIX в. — это время новаторских реформ П. И. Чайковского в балетной музыке, поддержанных и развитых впоследствии другими композиторами — А. К. Глазуновым, И. Ф. Стравинским, С. С. Прокофьевым. Чайковский считал, что балетный спектакль должен строиться в соответствии с закономерностями музыкальной драматургии, выражать сложнейшие эмоции и переживания души человеческой, утверждать возвышенность и поэтичность чувств.

В начале XX в., когда западный балетный театр переживал период кризиса, в России, напротив, искусство балета испытывает творческий подъем. В Петербурге и Москве успешно работают балетные труппы Мариинского и Большого театров. В Петербурге в Мариинском театре танцовщик и хореограф Михаил Михайлович Фокин (1880—1942) ведет творческий поиск в жанре одноактного балета по двум направлениям: развивает принципы постановки балета на основе симфонической музыки («Шопениана» на музыку Ф. Шопена) и одновременно разрабатывает форму так называемого сюжетного балета-пьесы с достоверной трактовкой событий, изображением чувств и характеров героев, их взаимоотношений («Египетские ночи» А. С. Аренского, «Петрушка» И. Ф. Стравинского и др.). В Москве в Большом театре осуществлял свои постановки Александр Алексеевич Горский (1871—1924). Это было время становления Московского Художественного театра, руководимого К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Поиски новаторов театрального

Майя Плисецкая в роли Нины Заречной в балете «Чайка» Р. К. Шедрина. Большой театр. Москва.



Лариса Сахьянова в балете «Ангара» А. Я. Эшпая. Бурятский театр оперы и балета. Улан-Удэ.



искусства увлекли и захватили молодого Горского. И в своих спектаклях «Дон Кихот» Минкуса, «Саламбо» Арендса и других он стремился претворить на балетной сцене принципы выдающихся мастеров театра. Постановки Горского отличались исторической достоверностью, точностью драматургического развития, тщательно разработанными характеристиками действующих лиц.

В балетных спектаклях Фокина выступали такие замечательные артисты, как Анна Павлова, Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский, в постановках Горского — Екатерина Гельцер, Михаил Мордкин, Василий Тихомиров и другие.

После Великой Октябрьской социалистической революции в советском искусстве сложилось яркое и самобытное явление — многонациональный балетный театр. Он развивался, опираясь на русскую школу классического танца. С помощью талантливых мастеров из Москвы и Ленинграда, постигая достижения русской балетной школы, осваивая ее репертуар, деятели национальных хореографических сцен строили на этой основе оригинальное здание своего театра, творчески используя национальные особенности и традиции искусства. Начиная с 20-х гг. по всей Советской стране формируются профессиональные хореографические труппы. Национальные балетные театры взаимно обогащали творческий опыт друг друга, в том числе и опыт русского балета. Широкую популярность получили балеты К. Ф. Данькевича, А. М. Баланчивадзе, К. А. Караева, А. П. Скултэ, С. А. Баласаняна, Ф. З. Яруллина и других нацио-

нальных композиторов.

В числе выдающихся советских хореографов, которые внесли свой вклад в становление советского балета, — Федор Васильевич Лопухов (1886—1973) и Касьян Ярославич Голейзовский (1892—1970).

Советское балетное искусство отличается глубиной и многозначностью тематического содержания спектаклей. Развивая и обогащая традиции русского танцевального искусства, советские мастера обращаются прежде всего к творениям классической и современной литературы — Лопе де Вега, Шекспира, Бальзака, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Льва Толстого, Чехова, Куприна, Грина, Булгакова, Айтматова... Масштабные идейно-философские, нравственные проблемы, поставленные в лучших произведениях мировой литературы, деятели советского балета стремятся воплотить на сцене средствами своего искусства. Так, например, композитор Б. В. Асафьев и балетмейстер Р. В. Захаров в балете «Бахчисарайский фонтан» подчеркнули главную мысль одноименной пушкинской поэмы, в свое время сформулированную В. Г. Белинским: «перерождение» дикой души через высокое чувство любви». Ростислав Владимирович Захаров (1907—1984) задался целью в постановке балета сделать танцевальное искусство средством выражения глубоких мыслей и чувств, заложенных в произведении Пушкина.

Большой интерес к показу внутренней жизни человека — одно из важных отличительных свойств советского балетного театра. И независимо от того,



На уроке классического танца в Московском академическом хореографическом училище.

Б

Сцена из балета «Спартак» А. И. Хачатуряна. Большой театр. В главной партии Владимир Васильев (внизу)

к какому жанру принадлежал спектакль — к народно-историческому балету-роману («Пламя Парижа», композитор Б. В. Асафьев, балетмейстер В. И. Вайнонен), героической трагедии («Лауренсия», А. А. Крейн и В. М. Чабукиани), философско-психологической драме («Ромео и Джульетта», С. С. Прокофьев и Л. М. Лавровский), хореографической комедии («Барышня-крестьянка», Б. В. Асафьев и Р. В. Захаров; «Мирандолина», С. Н. Василенко и В. И. Вайнонен), балету-сказу, балету-легенде («Каменный цветок», С. С. Прокофьев и Ю. Н. Григорович; «Икар», С. М. Слонимский и В. В. Васильев), его авторы всегда решали главную задачу — наиболее полно представить зрителю человека во всем богатстве его мыслей и чувств, показать средствами пластической образности путь становления его характера, обретения им высоких нравственных принципов.

Начало такому подходу к изображению героя хореографического спектакля положил первый советский балет — «Красный мак» Р. М. Глиэра, поставленный в Большом театре в 1927 г., к 10-летию Октября. Екатерина Васильевна Гельцер (1876—1962) создала на балетной сцене образ современной героини — китайской танцовщицы Тао Хоа, тонко передавая ее духовное возрождение под влиянием идей Октября. Эти идеи олицетворяли в балете моряки советского корабля, обобщенный героико-патетический образ которых воплощен в масштабной народной стихии танца «Яблочко». Так в «Красном маке» определялась еще одна особенность советского балета — трактовка героической темы как одной из самых важных. Эта тема впоследствии развивалась и обогащалась в таких сочинениях, как уже названные «Пламя Парижа», «Лауренсия» и др. Тщательно проработанная режиссерская партитура и массовых сцен, и сольных партий с их психологизмом давала возможность интересно выявить свою творческую индивидуальность и артистам кордебалета, и исполнителям ведущих партий.

В конце 60-х гг. работа над героической темой получила новый импульс благодаря новаторской постановке Юрием Николаевичем Григоровичем

(р. 1927) балета А. И. Хачатуряна «Спартак» в Большом театре. Многозначное и глубокое понимание хореографом образной сущности классического танца помогло ему создать грандиозное сценическое полотно, где события античной истории философски осмысливались с позиций сегодняшней действительности, в сложных переплетениях человеческих отношений, поступков, страстей раскрывались сильные, значительные характеры, и в их столкновениях и конфликтах выявлялся круг важных и для нашего времени идейно-нравственных проблем.

Обогащение балетного театра современными интонациями, углубленное изображение характеров присущи всем творениям Ю. Н. Григоровича — постановкам классических балетов П. И. Чайковского и А. К. Глазунова и современных балетных спектаклей («Ромео и Джульетта», «Каменный цветок» С. С. Прокофьева, «Легенда о любви» А. Д. Ме-



ликова, «Ангара» А. Я. Эшпая, «Золотой век» на музыку Д. Д. Шостаковича).

Современные интонации свойственны постановкам советских балетов («Ревизор», «Витязь в тигровой шкуре», «Броненосец „Потемкин“»), осуществленным О. М. Виноградовым, главным балетмейстером *Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова*. Интересные балетные произведения рождаются на сценах и других городов нашей страны.

Замечательное мастерство артистов советского балета известно во всем мире.

Балерина Марина Семенова показала во всей полноте и блеске возможности классического танца. Она создала образы гордых, мятежных героинь в балетах «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Раймонда» А. К. Глазунова, «Пламя Парижа» Б. В. Асафьева.

Неповторимое искусство Галины Улановой воплощает лучшие черты отечественного балета — выразительность, глубину, одухотворенность, классическое совершенство исполнения. Незабываемы созданные ею на сцене образы Марии («Бахчисарайский фонтан» Асафьева), Жизели («Жизель» А. Адана), Золушки («Золушка» С. С. Прокофьева), Джульетты («Ромео и Джульетта» Прокофьева) и др.

Искусству Наталии Дудинской присущи психологическая глубина и эмоциональная выразительность. Она являлась первой исполнительницей главных партий во многих советских балетах.

Отличительными чертами таланта Ольги Лепешинской были оптимизм, темперамент, с особой силой проявившиеся в балетах «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Пламя Парижа» Асафьева, «Золушка» Прокофьева и др.

Маяя Плисецкая сочетает в своем творчестве традиции русской хореографической школы с новаторскими устремлениями советского балета. Virtuозное мастерство балерины запечатлено во многих партиях, исполненных ею в классических и современных балетных спектаклях. Среди ее лучших ролей — Одетта и Одиллия в «Лебедином озере» Чайковского, Кармен в «Кармен-сюите» Бизе — Щедрина, Анна Каренина в одноименном балете Р. К. Щедрина и др.

Полон неповторимой грации и изящества танец Раисы Стручковой. Ее артистический талант ярко выразился в ролях Марии, Джульетты, Золушки, в обширном концертном репертуаре.

Исполнительское мастерство Ирины Колпаковой отличается классической выразительностью, красотой форм. Искусство Марины Кондратьевой привлекает одухотворенностью и углубленным лиризмом.

Великолепным исполнителем партий в классических балетах был Асаф Мессерер.

Лирический мужской танец в советском балетном искусстве нашел наиболее яркое воплощение в творчестве Константина Сергеева, в партиях Вацлава («Бахчисарайский фонтан» Асафьева), Ромео («Ромео и Джульетта» Прокофьева) и др. Он по-

ставил целый ряд балетов — «Золушка» Прокофьева, «Тропой грома» Караева...

Героическое начало было присуще искусству Алексея Ермолаева (1910—1975), исполнителя ролей Филиппа («Пламя Парижа»), Тибальда («Ромео и Джульетта») и др.

Одной из самых ярких фигур в советском балетном искусстве стал Вахтанг Чабукиани. Он весь в стихии танца, вдохновенном порыве. В своих постановках «Сердце гор» А. М. Баланчивадзе, «Отелло» А. Д. Мачавариани и темпераментном исполнении главных партий в этих балетах Чабукиани утверждал торжество героического мужского танца.

Когда Екатерина Максимова исполняет роль Китри в «Дон Кихоте», в ее блистательном танце выражается характер темпераментной испанской девушки. А в балете «Спартак» А. И. Хачатуряна она создает совсем иной образ — нежной, преданной, а затем убитой горем женщины.

Владимир Васильев соединяет в своем творчестве непостижимую виртуозность и тончайшее актерское мастерство. Прекрасны его мужественный Спартак, отважный Икар в одноименном балете С. М. Слонимского, с которого началась деятельность В. Васильева как балетмейстера.

Наталию Бессмертнову называют «советской романтической балериной» за вдохновенное исполнение партий классического и современного репертуара.

Нина Тимофеева, Людмила Семеняка, Габриэла Комлева, Михаил Лавровский, Марис Лиєпа, Николай Фадеечев и многие другие артисты прославили во всем мире школу советского балета.

Воспитанница Пермского хореографического училища Надежда Павлова на втором Международном конкурсе артистов балета в Москве была удостоена высшей награды. Зрители тепло встречают эту балерину, ставшую солисткой Большого театра.

Таджикская балерина Малика Сабирова (1942—1982) талантливо воплощала в своем творчестве тему любви и верности. К ее лучшим ролям относятся партии в балетах «Жизель», «Дон Кихот», «Лейли и Меджнун».

В солнечной Грузии расцвел талант Елены Гварамдзе и Веры Цигнадзе. Киргизская балерина Бюбюсара Бейшеналиева (1926—1973) оставила заметный след в искусстве советского балетного театра. Выразительностью танца радовала своих зрителей артистка балета Лариса Сахьянова, ныне ставшая воспитателем молодых мастеров танца Бурятии. Видными представителями советского многонационального балета являются украинские танцовщицы Елена Потопова и Валентина Калиновская. Узбекские балерины Галия Измайлова и Бернара Кариева воплотили в своих танцах характеры раскрепощенных женщин Советского Востока. Известны имена белорусских артистов балета Лидии Ряженовой, Людмилы Бржозовской, Юрия Трояна, азербайджанской балерины Гамэр Алмасзаде, армянского танцовщика Вилена Галстяна и многих других.

Советскому балету восторженно рукоплещут зрители всех континентов. Выдающиеся советские артисты и целые балетные коллективы московских Большого театра и Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Ленинградского театра имени С. М. Кирова, Киевского театра имени Т. Г. Шевченко и других советских театров с огромным успехом гастрوليруют за рубежом, всегда вызывая восхищение своим непревзойденным искусством.

В нашей стране создаются новые самостоятельные хореографические труппы — театры балета, ансамбли классического балета, камерного балета, пластической драмы. Это помогает выявить новые дарования и помочь им прийти в искусство.

«БЕРЛИНЕР АНСАМБЛЬ»

Так называется театр в Германской Демократической Республике, основанный в Берлине в 1949 г. *Бертольдом Брехтом*. К работе в театре он привлек как давних своих соратников по искусству (режиссера Эриха Энгеля, композиторов Ханса Эйслера и Пауля Дессау, театрального художника Каспара Неэра, артистов Елену Вейгель, Эрнста Буша и других), так и творческую молодежь. Наиболее талантливые из учеников Брехта продолжили его дело и за пределами ГДР. Первые семь спектаклей «Берлинер ан-

самбля» 1949—1951 гг. стали своеобразным манифестом молодого театрального коллектива: «Мамаша Кураж и ее дети» и «Господин Пунтилла и его слуга Матти» Б. Брехта, «Васса Железнова» и «Мать» по М. Горькому, «Бобровая шуба» и «Красный петух» по Г. Гауптману, «Гувернер» З. Ленца (в редакции Брехта). Когда в 1953 г. Брехт поставил комедию Э. Штритматтера «Кацграбен» о жизни в немецкой деревне в нелегкие послевоенные годы, то основы репертуара театра стали совершенно ясны: брехтовские пьесы, советская драматургия, классика — отечественная и мировая, современные пьесы ГДР.

Особенности драматургии Брехта потребовали иной, чем принятая в те годы, системы спектакля, т. е. не только художественного решения происходящего на сцене, но и достижения определенного восприятия его публикой. Спектакли «Берлинер ансамбля» предъявляли к публике требование овладеть «искусством быть зрителем». Поскольку в постановках этого театра основное внимание уделялось отношениям персонажей (а не их внутреннему миру), то зрителей нацеливали не на развязку спектакля, а на весь ход действия. Социальная суть персонажа прокламировалась сразу, и зрителю по ходу спектакля предлагалось исследовать все ее «составные части».

Для облегчения этой задачи брехтовская режиссерская школа, в значительной мере подкреплявшаяся талантом и творческим опытом главного художника театра Карла фон Аппена (1900—1981), не стремилась к воссозданию на сцене максимальной иллюзии действительности. Белый горизонт (не кулисы и не па-

Сцена из спектакля «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта. «Берлинер ансамбль». В главной роли Елена Вейгель.



вильон) был постоянным фоном действия с минимальным числом необходимых деталей или аксессуаров (например, фургон Мамаши Кураж). Ровный, не слишком яркий свет направлен на сцену (публика должна хорошо видеть мастерство актеров), при

этом осветительную аппаратуру не скрывают (зритель не должен забывать, что он в театре). Актеры играют неспешно, их жесты точны и скупы; темп спектакля истинно эпический: зритель может все рассмотреть, оценить, а затем и продумать.

БЕРТОЛЬД БРЕХТ (1898—1956)



Выдающийся немецкий драматург, писатель, режиссер и теоретик театра, Брехт был одной из наиболее значительных личностей в мировом театральном искусстве второй половины XX в. Оригинальность и глубина художественного мышления Брехта стали своего рода эталоном прежде всего того направления в искусстве театра, которое в значительной мере опирается на его интеллектуальную сторону.

Когда в 1918 г. студент медицинского факультета Мюнхенского университета, сочинявший стихи еще в гимназии родного Аугсбурга, познакомил со своими первыми драматическими опытами известного писателя Лиона Фейхтвангера, тот был поражен удивительной самобытностью начинающего драматурга. Столь же отчетливо после первых постановок брехтовских пьес в Баварии и переезда в 1924 г. в Берлин выявился и основной пафос творчества Брехта — активное неприятие реакционных стереотипов буржуазного общества. Поэтому естественно возникло сотрудничество Брехта с Э. Пискатором (см. *Политический театр*). Популярность драматурга рождается в 1928 г. с постановки «Трехгрошовой оперы», написанной им в содружестве с композитором К. Вейлем (1900—1950). «Трехгрошовая опера» вскрывала истинные основы морали капиталистического строя.

Изучение основ научного коммунизма заставило Брехта искать театр, который бы не просто объяснял мир, но и способствовал его переустройству. Постепенно, начиная с так называемых «поучительных пьес» (среди них оригинальная инсценировка романа М. Горького «Мать»), используя опыт мирового прогрессивного, в том числе и революционного рабочего, театрального искусства, Брехт создает эпический театр. Под этим он понимал не столько проникновение эпических элементов в драму (в силу чего постановка ее становилась своего рода рассказом, повествованием о протяженном во времени событии, своего рода эпопеей), сколько стремление создать «философский театр», под которым Брехт понимал «интерес к поведению и мнениям людей».

Брехту важно было сосредоточить внимание на главном тезисе: судьба человека — это сам человек. Необходимо вскрыть сложную диалектику истории, состоящую в том, что именно человек в конечном счете созда-

ет те исторические закономерности, которые затем становятся определяющими в жизни каждого человека. Театр, полагал Брехт, не теряя занимательности, даже развлекаемости, должен убедить зрителя в главном: человек не только способен, но и обязан совершенствовать общество.

Реализации этого замысла была подчинена вся жизнь Брехта. Постепенно он выработал своеобразный вид драмы — параболу, т. е. развернутую, богатую событиями притчу. С ее помощью Брехт выносил на сцену конфликты поистине глобального характера: человек и война («Мамаша Кураж и ее дети», 1939), человек и наука («Жизнь Галилея», 1938—1939), человек и закон («Кавказский меловой круг», 1945), человек и мораль («Добрый человек из Сезуана», 1940), человек и история («Дни Коммуны», 1949), человек и фашизм («Страх и отчаяние в Третьей империи», 1938; «Карьера Артуро Уи», 1941).

Вынужденные эмигрировать из Германии в 1933 г., после прихода гитлеровцев к власти, Брехт и его жена Елена Вейгель, выдающаяся актриса нашего времени, продолжали антифашистскую деятельность сперва в европейских странах, затем в США, откуда они вернулись на родину в 1948 г. Однако за 15 лет эмиграции Брехт не смог перепроверить на практике свои драматургические и театральные открытия, оставшиеся чистой теорией. Это удалось ему только с открытием «Берлинер ансамбля». Именно «Берлинер ансамбль» выявил и новое назначение брехтовского эпического театра в условиях, когда «трудности покорения вершин уже позади, впереди — трудности покорения равнины».

Выдающийся художник, Брехт был и крупным общественным деятелем, членом Всемирного Совета Мира. В 1954 г. он был удостоен Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». Великую миссию борьбы за мир Брехт органически связывал с миссией театра в наши дни: «Театр этих десятилетий должен массы развлекать, поучать и воодушевлять. Он должен создавать произведения искусства, так показывающие действительность, чтобы из этого вытекала возможность построения социализма. Он должен таким образом служить правде, человечности и красоте».

Особо важные, узловые моменты действия подчеркиваются с помощью «эффекта остранения», т. е. показа вроде бы хорошо знакомых зрителю вещей, но с новой, неожиданной для него стороны ради разрушения стереотипа восприятия. Новая задача возникла и перед актерами театра, от которых требовалось не только перевоплотиться в образ, но и дать ему свою, актерскую оценку. Классические примеры актерских достижений «Берлинер ансамбля» — исполнение ролей Мамаши Кураж и Пелагеи Власовой Еленой Вейгель (1900—1971), работы Эрнста Буша (1900—1980) в пьесах Брехта «Кавказский меловой круг», «Жизнь Галилея» и др.

В истории «Берлинер ансамбля» можно отметить несколько периодов. Первый (1949—1956), брехтовский, — это время формирования творческого метода театра, первых зарубежных гастролей, принесших ему мировую славу. Второй (1956—1971) связан с деятельностью учеников и последователей Брехта, развивающих творческие принципы основателя театра. Третий (1971—1977) обусловил поиск дальнейших путей развития театрального коллектива, возглавляемого режиссером Рут Бергхауз. И наконец, современный период, когда во главе театра встал один из самых талантливых учеников Брехта — Манфред Векверт (с 1979 г. президент Академии искусств ГДР).

Деятельность «Берлинер ансамбля» оказала большое влияние на современный мировой театр. Его спектакли и творческие принципы Брехта обозначили новые вехи в развитии театрального искусства.

БОЛЬШОЙ ТЕАТР СССР

Большой театр в Москве — старейший и известнейший русский театр. Его величественный портик, увенчанный квадригой Аполлона, известен, наверное, каждому любителю музыкального искусства в нашей стране и за рубежом. Большой театр стал не только национальным и мировым достоянием, но и одним из символов отечественной культуры. Такой авторитет завоевывается не сразу и не вдруг. Театр прошел большой и славный творческий путь.

Возникновение Большого театра связано с расцветом русской культуры во второй половине XVIII в. Труппа его начала формироваться в 1776 г., когда известный любитель искусства князь П. В. Урусов и антрепренер М. Медокс получили разрешение на создание в Москве русского театра. Сначала представления давались в доме Р. И. Воронцова на Знаменке, а в 1780 г. было построено здание на улице Петровке (на месте нынешнего). Его стали называть Петровским театром или Театром Медокса. В труппу входили лучшие актеры: В. П. Померанцев, Г. В. Базилиевич, М. С. Синявская. Позже были приняты С. Н. и Е. С. Сандуновы, П. А. Плавильщиков, Я. Е. Шушерин. Затем состав пополнился воспитан-



никами балетной школы Воспитательного дома и крепостными актерами графини Е. К. Головкиной. Разделение труппы на музыкальную и драматическую произошло гораздо позже, и часто случалось так, что одни и те же артисты демонстрировали свои дарования в балетных, оперных и драматических спектаклях. Здесь шли первые русские оперы: «Мельник — колдун, обманщик и сват» М. М. Соколовского, «Несчастье от кареты» В. А. Пашкевича, «Санктпетербургский гостинный двор» М. А. Матинского и В. А. Пашкевича. 30 декабря 1780 г., в день открытия Петровского театра, был показан первый балет-пантомима «Волшебная лавка» (балетмейстер Л. Парадиз).

Московская публика в отличие от чиновного, казенного Петербурга была гораздо демократичнее: студенты, купцы, мелкие чиновники, ремесленники. Эта публика оказала свое влияние на формирование национальной оперы и русского балета, и во многом благодаря ей в репертуаре театра стали утверждаться произведения отечественной музыкальной драматургии: сначала оперы-водеили (например, «Деревенский философ» А. А. Алябьева), балеты-дивертисменты, хранившие прелесть народного танца («Семика, или Гуляние в Марьиной Роще»), а затем и сочинения более крупных форм, лучшим из которых была опера А. Н. Верстовского «Аскольдова могила» (1835).

Но подлинный расцвет музыкально-исполнительского искусства Большого театра связан с постанов-



Сцена из оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова.

Сцена из оперы «Война и мир» С. С. Прокофьева.

кой опер М. И. Глинки «Иван Сусанин» (1842) и «Руслан и Людмила» (1846), А. С. Даргомыжского «Русалка» (1855), а затем произведений композиторов «Могучей кучки»: «Борис Годунов» (1888) М. П. Мусоргского, «Снегурочка» (1893) и «Ночь перед Рождеством» (1898) Н. А. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» (1898) А. П. Бородина. Наивысшим достижением искусства Большого театра стала постановка опер и балетов П. И. Чайковского: «Лебединое озеро» (1877), «Евгений Онегин» (1881), «Мазепа» (1884), «Пиковая дама» (1891), «Спящая красавица» (1899).

Во второй половине XIX в. в Большом театре работали выдающиеся балетмейстеры Ж. Ж. Перро, А. Сен-Леон, М. И. Петипа. Реформатором балета в 1900-е гг. стал А. А. Горский. Важную роль сыграли дирижеры В. А. Сук, А. Ф. Арендс, Э. А. Купер и другие, художники А. М. Васнецов, А. Я. Головин, К. А. Коровин, К. Ф. Вальц. Гордостью театра была его великолепная труппа. Невозможно даже перечислить всех выдающихся певцов и артистов балета, входивших в нее: П. А. Хохлов, Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. В. Нежданова, Е. В. Гельцер, М. М. Мордкин, В. Д. Тихомиров, И. В. Грызунов, В. Р. Петров и многие другие.

После Великой Октябрьской социалистической революции, в 1919 г., театр был удостоен звания академического. Оправдывая это звание, театр делает все возможное для сохранения высоких культурных





В музее Большого театра. Раздел экспозиции, посвященный Ф. И. Шаляпину.

традиций и приобщения к ним широких масс зрителей.

В операх русских и зарубежных композиторов раскрылся многогранный талант Н. А. Обуховой, В. В. Барсовой, И. С. Козловского, М. О. Рейзена, С. Я. Лемешева, Е. К. Катульской, А. С. Пирогова, П. Г. Лисициана и других.

На сцене Большого театра ставятся оперы и балеты советских композиторов, и среди них — «Тихий Дон» (1936) И. И. Дзержинского, «Абессалом и Этери» (1939) З. П. Палиашвили, «Красный мак» (1927) Р. М. Глиэра, «Пламя Парижа» (1933) Б. В. Асафьева, «Ромео и Джульетта» (1946) С. С. Прокофьева, «Спартак» (1958) А. И. Хачатуряна, «Золотой век» (1982) Д. Д. Шостаковича. Всего поставлено уже около 100 произведений отечественных композиторов. Существенная роль в развитии искусства Большого театра принадлежит режиссерам Н. В. Смоличу, Б. А. Покровскому, И. М. Туманову, балетмейстерам Л. М. Лавровскому, Ю. Н. Григоровичу, дирижерам Н. С. Голованову, А. Ш. Мелик-Пашаеву, Б. Э. Хайкину, хормейстерам А. В. Рыбнову и другим, художникам Ф. Ф. Федоровскому, В. Ф. Рындину, С. Б. Вирсаладзе.

Начиная с середины 60-х гг. Большой театр регулярно выезжает на зарубежные гастроли и с тех пор побывал едва ли не во всех странах мира. И везде восторженными аплодисментами зрители встречали тот сплав вдохновения и мастерства, которым отмечено искусство Г. С. Улановой, О. В. Лепешинской, М. М. Плисецкой, Е. С. Максимовой, В. В. Васильева, М. Э. Лиепы, Н. И. Бессмертной, И. К. Архиповой, Е. В. Образцовой, Т. А. Милашкиной, В. А. Атлантова, Е. Е. Нестеренко...

Необычна история строительства здания Большого театра. Первое каменное здание было построено в 1780 г., но оно сгорело в 1805 г. Только спустя 20 лет

было закончено строительство нового здания по проекту архитектора О. И. Бове, который частично использовал проект А. А. Михайлова. В 1853 г. Большой театр вновь стал жертвой пожара. Его восстановление взял на себя архитектор А. К. Кавос, который включил в композицию, сохранившийся восьми-колонный портик Бове и увенчал его бронзовой квадригой Аполлона (скульптор П. К. Клодт). В таком виде, за исключением небольших переделок, здание театра существует и в наши дни.

Здание Большого театра является местом, где отмечаются выдающиеся события общественно-политической жизни советского народа. Тридцать шесть раз с речами и докладами на съездах, конгрессах, митингах здесь выступал В. И. Ленин.

Пятиярусный зрительный зал, способный вместить свыше 2 тыс. человек, обладает редкими акустическими достоинствами. Огромна и сцена. На ней иной раз находится около 300 участников, но она не кажется тесной.

С 1961 г. спектакли Большого театра стали идти и на сцене Кремлевского Дворца съездов, где их могут видеть и слышать 6 тыс. человек. На своих двух сценах ежемесячно Большой театр показывает около 50 спектаклей.

Труппа Большого театра не имеет себе равных и по масштабам. В ней свыше 900 артистов оперы, балета и миманса, хора и оркестра. В создании спектакля участвуют не только певцы, танцоры и музыканты, но и работники постановочной части и художественно-производственных мастерских, представляющие свыше 90 профессий. Они готовят сложные декорации, освещение сцены, театральные костюмы для актеров. В среднем одним спектаклем занимаются 700 человек, включая все цеха и службы.

За заслуги в развитии музыкально-театрального искусства коллектив Большого театра СССР дважды был награжден орденом Ленина.

БУТАФОРΙΑ И РЕКВИЗИТ

Бутафория — это поддельные предметы, употребляемые в театральных постановках вместо настоящих вещей, а также детали костюмов и декораций.

Бутафорский цех изготавливает фрагменты декораций — лепные и фигурные металлические украшения, скульптуру, «резьбу по дереву», а также детали костюмов — пояса, пряжки, шляпы, веера, украшения и даже латы и кольчуги. Делают все это искусные мастера — бутафоры. (Buttafuori — так назывался в старом итальянском театре рабочий сцены, который



Художники-декораторы за подготовкой макета для постановки.

подавал артистам необходимые по ходу действия предметы.)

Удаленность сцены от зрителя и специально поставленный свет позволяют бутафорам достигать впечатления реальности подчас очень простыми средствами: из жести делается «хрустальная» посуда; из папье-маше — «мрамор», «гранит», «бронза»; из простой веревки — «резьба по дереву» (на мебели); из материи или пластических материалов — прекрасные цветы.

Самые разнообразные предметы, которые могут понадобиться в том или другом спектакле, в основном сделаны в бутафорском цехе театра.

От бутафории нужно отличать реквизит. К реквизиту относятся все предметы, которые находятся во время спектакля на сцене (картины, часы, вазы, книги,

посуда и т. д.) или с которыми выходят на сцену и действуют актеры (ручка, карандаш, блокнот, бинокль, ружье, шпага и т. п.). В реквизите всегда много подлинных предметов, к которым бутафорский цех никакого отношения не имеет (если только эти предметы не переделываются или не перекрашиваются для спектакля). Реквизиторы, как правило, не занимаются изготовлением реквизита, а лишь хранят его, раскладывают по местам на сцене и раздают перед спектаклем актерам.

Бутафория выступает в театре как художественно-выразительное средство. В зависимости от жанра, от стилистики спектакля бутафория и реквизит имеют разный характер. В одних спектаклях используются в основном натуральные предметы, а бутафория максимально приближена к подлиннику. В других — предметы могут быть упрощенными или преувеличенными в размерах (фарс, комедия) или фантастически видоизмененными, приукрашенными (сказка). Количество реквизита зависит также от художественного решения спектакля, от драматургии. В бытовых спектаклях мы увидим на сцене множество предметов (подлинных и бутафорских), оформление в них детализировано. Так достигается на сцене внешнее правдоподобие обыденной жизни персонажей. В спектаклях более отвлеченных — психологических, философских — режиссер и художник очень скупно пользуются деталями, убирают со сцены все лишнее, оставляя актеру лишь самый необходимый реквизит. Это помогает зрителю сосредоточить внимание на внутренней жизни героев. Все это необходимо учитывать и при подготовке реквизита к школьному спектаклю (см. *Как подготовить простейший реквизит*).

КАК ПОДГОТОВИТЬ ПРОСТЕЙШИЙ РЕКВИЗИТ



Реквизит зависит от пьесы и от художественных задач, которые ставит перед собой постановочный коллектив. К одной пьесе лучше подбирать реквизит из настоящих предметов — из тех, что всегда под рукой (в школе, дома), либо из тех, которые можно купить в магазине. При необходимости кое-какие предметы можно сделать самим. При этом следует постараться выполнить их как можно более натурально, чтобы рядом с подлинными вещами они не выделялись, не выдавали своего бутафорского происхождения: проявить изобретательность в отборе материалов-заместителей и уделить особое внимание отделке предмета. Полезно знать, например, что гладко отполированное дерево, тщательно натертое графитным порошком, приобретает вполне убедительный вид вороненой стали, из которой делается оружие. Такой графитный порошок легко «добыть» из грифеля черного мягкого карандаша (не цветного!).

В других спектаклях жанровое решение может продиктовать необходимость все простые обиходные предметы изготовить самим, сделать их подчеркнуто бутафорскими, театральными. Им придется упрощенная или гротескная форма, они необычно раскрашиваются, отличаются преувеличенными или, наоборот, преуменьшенными размерами.

Чтобы создать условный реквизит, достаточно обзавестись простыми материалами — бумагой, картоном, фанерой и т. п., а также клеем и красками. И главное — проявить побольше фантазии, изобретательности и трудолюбия.

В

ВАХТАНГОВА ИМЕНИ ТЕАТР

Государственный ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени академический театр имени Евг. Вахтангова — один из самых известных театральных коллективов нашей страны. 13 ноября 1921 г. зрители, пришедшие в старинный арбатский особняк на спектакль «Чудо святого Антония» М. Метерлинка в постановке *Е. Б. Вахтангова*, стали свидетелями рождения нового театра — 3-й Студии Московского Художественного театра, переименованной впоследствии, в 1926 г., в театр имени своего основателя и руководителя — Евгения Вахтангова. «Чудо святого Антония», «Свадьба» *А. П. Чехова* и «Принцесса Турандот» *К. Гоцци* — три спектакля успел поставить в своей студии Вахтангов. Эти спектакли стали фун-



даментом творческого здания вахтанговского театра, определили на многие годы вперед поиски новых путей в искусстве всего *советского театра*. Они положили начало своеобразному направлению в советском театральном искусстве, получившему название «вахтанговское». Верность жизненной правде и яркая театральность — вот его отличительные свойства. В тяготении Вахтангова к острой форме, к гротеску, к метафорическому решению спектакля выражалась активная позиция художника-гражданина, убежденного, что «новое искусство должно наиболее глубоко выразить свое отношение к изображаемой действительности». Отсюда возник один из главных тезисов вахтанговской школы актерского мастерства: не прос-

то перевоплощаться в создаваемый образ, но и выражать свое отношение к нему и к основной идее спектакля в целом. Свое открытие нового закона актерской игры Вахтангов сконцентрировал в емкой по мысли триаде «автор — время — коллектив». То есть режиссер и актеры в своей творческой практике исходят из авторского замысла, преломляя его сообразно своему времени и используя опыт и жизненный, и гражданский, и этический, накопленный данным театральным коллективом. Новаторские принципы Вахтангова, завещанные им своим ученикам, выросли на почве тех требований, которые выдвигала жизнь, которые предъявляла к искусству Октябрьская революция. Девиз Вахтангова — «Служение искусству есть служение народу» — стал определяющим для всей творческой жизни театра, носящего его имя.

Острое ощущение революционной действительности порождало у Вахтангова и его учеников стремление к активным поискам новых форм в искусстве театра, подготовило коллектив к встрече с современной драматургией. Переломным в этом смысле оказался сезон 1925—1926 гг. На сцене театра шли пьесы, ставшие теперь классикой: «Виринея» *Л. Н. Сейфуллиной* (впервые на советской сцене был создан образ большевика), «Барсуки» *Л. М. Леонова*, «Разлом» *Б. А. Лавренева*, «Темп» и «Человек с ружьем» *Н. Ф. Погодина* с *Б. В. Щукиным* в роли *В. И. Ленина* (этот спектакль положил начало *Лениниане в театре*), «Егор Булычев и другие» *А. М. Горького*, «Интервенция» *Л. И. Славина*, «Далекое» *А. Н. Афиногенова*, «Я сын трудового народа» *В. П. Катаева*, «Фронт» *А. Е. Корнейчука*, «Горя бояться — счастья не видать» *С. Я. Маршака*, «Иркутская история» *А. Н. Арбузова*, «Варшавская мелодия» *Л. Г. Зорина*, «Насмешливое мое счастье» *Л. А. Малюгина*, «Конармия» по *И. Э. Бабелю* и другие, вплоть до сегодняшних пьес *А. Х. Абдуллина*, *А. Н. Мишарина*, *М. Ф. Шатрова*... Более чем за 60 лет творческой жизни театр осуществил свыше 200 спектаклей. Пьесы советских авторов занима-

Государственный академический театр имени Евг. Вахтангова.

Сцена из спектакля «Иркутская история» *А. Н. Арбузова*. В главных ролях *Ю. К. Борисов* и *М. А. Ульянов*.



ют доминирующее положение в его репертуаре. Но в его золотом фонде и классические произведения: «Много шума из ничего», «Ричард III» У. Шекспира, «Сирано де Бержерак» Э. Ростана, «Мадемуазель Нитуш» Ф. Эрве, «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана, «На золотом дне» Д. Н. Мамина-Сибиряка, «Фома Гордеев» Горького, «Филумена Мартурано» Э. Де Филиппо, «Идиот» по Ф. М. Достоевскому, «Дамы и гусары» А. Фредро, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского, «Три возраста Казановы» М. И. Цветаевой, «Дело» А. В. Сухова-Кобылина и др. Этот далеко не полный перечень названий свидетельствует о необычайно широком круге интересов творческого

коллектива.

Новым словом в Лениниане стал спектакль «Брестский мир» М. Ф. Шатрова. В роли В. И. Ленина выступил М. А. Ульянов.

В спектаклях вахтанговцев заняты актеры трех поколений: от непосредственных учеников Вахтангова до самых молодых питомцев театрального училища. За редким исключением играют только артисты, окончившие Театральное училище имени Б. В. Шукина при театре. В этом — еще одна особенность вахтанговского коллектива: его труппа составлена из единомышленников, усвоивших принципы одной актерской школы. На подмостках вахтанговской сцены блистали имена

ЕВГЕНИЙ БАГРАТИОНОВИЧ ВАХТАНГОВ (1883—1922)



Вахтангов дебютировал на театральной сцене в гимназическом спектакле «Женитьба» Н. В. Гоголя, где сыграл... Агафью Тихоновну. После этого в течение нескольких лет участвовал в любительских театральных кружках Владикавказе (ныне г. Орджоникидзе) и Москвы как актер, а затем и как режиссер. Театр неудержимо привлекал его, и Вахтангов, оставив юридический факультет Московского университета, поступил в Школу драмы А. Адашева (1909), по окончании которой он был принят в Художественный театр (1911). К. С. Станиславский сразу обратил внимание на серьезность и одержимость молодого сотрудника и поручил ему вести практические занятия по разработке еще только складывающегося учения об актерском мастерстве в 1-й Студии МХТ. Атмосфера «студийности» с ее бескомпромиссными морально-этическими требованиями была наиболее благоприятна для Вахтангова, соединившего режиссерский талант и дар педагога. Здесь он создал камерные спектакли: «Праздник мира» Г. Гауптмана (1913), «Потоп» Г. Бергера (1915), «Росмерсхольм» Г. Ибсена (1918). В них открылись новые возможности психологического искусства. С 1913 г. Вахтангов руководил Студенческой студией, которая позднее была преобразована в 3-ю Студию МХТ, ставшую затем основой Театра имени Евг. Вахтангова (1926).

Октябрьская революция придала масштабность его творчеству. Глубоко постигнув «систему Станиславского» и пережив период увлечения общими идеями В. Э. Мейерхольда, Вахтангов шел своим путем. В борьбе за новый театр Вахтангов выдвинул лозунг «фантастического реализма», который был рожден в атмосфере экспериментаторства 20-х гг. и отвечал глубинным традициям русской культуры.

Отказываясь от прямого жизнеподобия, режиссер стремился проникнуть сквозь

привычную оболочку в сущность явления и выразить свои переживания в современной, яркой форме. Рано обнаружившаяся тяга к «обострению приема» вылилась в поэтику контрастов, в театральное осмысление философской проблемы жизни и смерти. Новые идеи режиссер утвердил во второй редакции «Чудо святого Антония» М. Метерлинка (3-я Студия, 1921), но с наибольшей силой раскрыл в «Эрике XIV» А. Стриндберга (1-я Студия МХТ, 1921) и «Гадибуке» С. Ан-ского (театр Габима, 1922), где создал гиперболический образ «мира мертвых». Своим искусством Вахтангов решал существеннейший вопрос «этического приятия» революции, из которого вырастала главная «тема его постановок — освобождение человека ценой страдания и крови» (П. А. Марков).

Бескомпромиссность и цельность его художественной личности с неизбежностью вели к крайним жанрам. Но та же бескомпромиссность заставила Вахтангова полюбить противоречия, лежащие в самой природе вещей, что в конечном счете размывало жанровую чистоту спектаклей. Трагическое он соединил с гротеском в «Эрике XIV» и «Гадибуке», а победоносно-ироническую «Принцессу Турандот» К. Гоцци (3-я Студия, 1922) осветил мудрым приятием жизни.

Смертельный недуг рано оборвал творческий путь Вахтангова. Но его художественные идеи, не сведенные в стройную систему (оставшиеся в форме отдельных прозрений), и поныне не утратили бунтарской силы. К ним вновь и вновь возвращаются современные режиссеры, обретая источник движения вперед.

Сцена из спектакля «Принцесса Турандот» (по сказке К. Гоцци) с участием Н. О. Гриценко, В. А. Этуша, Ю. В. Яковлева.



Сцена из спектакля «Лето в Ноане» А. Макарова.



Р. Н. Симонова, Б. В. Шукина, Б. Е. Захавы, М. Ф. Астангова, Н. С. Плотникова, А. Л. Абрикосова, Ц. Л. Мансуровой, Е. Г. Алексеевой, Н. О. Гриценко, И. М. Толчанова. Их эстафету подхватили Ю. К. Борисова, В. С. Лановой, М. А. Ульянов, В. А. Этуш, Ю. В. Яковлев и другие. Ученики Вахтангова и ученики его учеников творчески развивали наследство учителя, закрепив за театром славу одного из лучших в стране. В годы Великой Отечественной войны в театре создается Фронтовой филиал, который за 40 месяцев работы на фронтах сыграл 1650 спектаклей и концертов. В 1939—1968 гг. главным режиссером театра был народный артист СССР Рубен Николаевич Симонов (1899—1968). Под его руководством творческий коллектив вахтанговцев добился больших успехов и международного признания. Сын Р. Н. Симонова народный артист СССР Евгений Рубенович Симонов (р. 1925) возглавлял театр с 1968 по 1987 г. В настоящее время художественным руководителем является Герой Социалистического Труда народный артист СССР Михаил Александрович Ульянов (р. 1927).

ВИДЕОКАССЕТНОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Переворот в истории духовной культуры был ознаменован полтысячелетия назад изобретением книгопечатания (1440-е гг.). Но книге, а также газете, журналу был недоступен зримый образ движения, красок и зву-

ков. И человеческий гений продолжал поиск способов отражения действительности, средств приближения к ней. Вершиной этого поиска стало сначала кино (1895), а в середине нашего столетия — телевидение (ТВ). Оно доставило мир зримых и звучащих образов прямо на дом (см. *Телевидение*).

Однако телевизионная программа во всем многообразии тем и жанров (см. *Телевизионные жанры*) предоставляет миллионной аудитории одинаковую информацию: ту, что планируют, отбирают, производят и рассылают через эфир студии телевидения. Возможности выбора зрителем передачи жестко ограничены количеством программных каналов.

Качественный перелом наметился в 70-е гг., когда был изобретен бытовой кассетный видеомagnetофон — приставка к телевизору, позволяющая записывать на кассету и воспроизводить в удобное для телезрителя время любую зрительно-звуковую (аудиовизуальную) информацию. В 1973 г. японская фирма «Сони» начала массовое производство видеомagnetофонов и кассет. А через десять лет, в 1983 г., количество видеомagnetофонов, находящихся в индивидуальном пользовании во всем мире, превысило 20 млн. Предвидя стремительный рост интереса к этой информационно-развлекательной новинке, статистики предполагают, что к началу 90-х гг. их число возрастет до 100 млн.

Видеокассета как бы аудиовизуальное подобие книги, журнала. И это изобретение, как некогда книгопечатание, вероятно, начинает новый этап в истории культуры. Ведь технические изобретения, непосред-

ственно связанные с культурой человечества, вслед за типографским станком, тиражировавшим мысль и образ в символах слов, последовательно приближали человеческое восприятие к жизни, к реальному миру — такому, каким он есть в действительности: фотография, кино (немое, звуковое, цветное), радио, телевидение, видео... Но видео — это еще и новый способ хранения и воспроизведения информации. Развитие видеотелевидения (кассетного кино) идет по пути, пройденному некогда книгой, отчасти пластинкой или магнитофонной кассетой: совершенствуется процесс выбора, фиксации, хранения и распространения информации. Рядом с индивидуальными библиотеками и фонотеками встают ряды видеокассет — формируются собрания любимых произведений кино- и телеэкрана — видеотеки. Создаются общественные прокатные пункты — видеотеки государственные.

Наряду с программным, «эфирным» ТВ, формируемым не только для нас, но и за нас, появляется реальная возможность создания индивидуальных программ. А это значит, что в одной точке — на домашнем телеэкране — сходятся программы ТВ (общественные, государственные) и видео (индивидуальные). Такая новая информационная обстановка влияет на традиционное ТВ. Чем же будут заполнены программы «эфирного» ТВ, а что перейдет в фонды личных и общественных видеотек?

Основа видеофондов — классика мирового и советского экрана, выдающиеся произведения театра, концертные программы, очерки о видных деятелях науки, художественной культуры; о спорте, циклы, посвященные различным областям знаний, учебно-вспомогательные курсы, к примеру иностранных языков, и т. д. Возможность широкого выбора информации меняет облик традиционного кино, но особенно программного ТВ. Меняется его роль в обществе и культуре, его содержание и формы.

Содержанием да и самим смыслом существования программного ТВ в такой ситуации становится разностороннее отображение актуальных событий и проблем жизни современного мира в его многообразии. Причем в значительной мере в формах и жанровых разновидностях прямого, репортажного ТВ — неповторимой «живой жизни в чуде телевидения» (С. М. Эйзенштейн). А в сфере художественно-игровой — телевизионный сериал, психология восприятия которого не может быть поколеблена ни видеокассетой, ни традиционным кинематографом. Выполняя различные функции (ТВ программное — массовую, общественную, а видео — индивидуальную), обе эти разновидности экранной информации, как печать и радио, ТВ и кино, взаимодополняют и обогащают друг друга.

А в обозримом будущем кассетное телевидение станет одним из элементов (наряду с «эфирным» и кабельным ТВ, телетекстом, видеотелефоном и т. д.) универсального видеотерминала — домашнего информационного центра, соединенного с компьютерной системой.

ВИДЫ И ЖАНРЫ КИНО

Кино называют синтетическим искусством, что подразумевает соединение в фильме элементов литературы и многих других искусств — театра, музыки, живописи, архитектуры, балета и т. д. Речь идет не о механическом соединении разнородных художественных средств. В результате синтеза традиционных искусств рождается произведение нового типа искусства — фильм.

Итак, кино — новый вид искусства, точнее сказать — звукозрительного искусства. В то же время фильмы отличаются друг от друга формой, выразительными средствами, композицией. Очень не похожи, скажем, художественная, или игровая, картина с вымышленными героями и строго документальный рассказ о строителях БАМа; еще разительнее отличается мультипликационная короткометражка «Ну, погоди!» от фильмов, например, показывающих использование космических спутников в народном хозяйстве. Да и внутри того же игрового кино выделяют ленты таких разных форм, как драма, комедия, детектив и т. д. Говоря о многообразии форм фильмов, отличают их виды и жанры.

Все фильмы можно разделить на четыре основных вида. Первый вид — художественный, или игровой, фильм. Второй — *документальное кино*. Третий — *научно-популярное кино*, включающее и *учебное кино*. Наконец, четвертый вид — *мультипликационное кино*. Среди основных видов можно выделить подвиды. Например, мультипликация бывает рисованная и кукольная; документальный фильм — хроникальным, показывающим какое-либо действительное событие; монтажным, целиком сделанным из материалов снятых ранее документальных фильмов: классический пример монтажного фильма — «Обыкновенный фашизм» М. И. Ромма, где кинокадры военных лет использованы для разоблачения бесчеловечности фашизма.

Познакомимся с основными жанрами внутри перечисленных видов кино. Жанрами называют исторически сложившиеся и достаточно устойчивые разновидности художественного произведения. В разных видах кино есть одни и те же жанры, к примеру жанр рассказа. Но существуют и жанры, свойственные лишь данному виду, например, жанр киноромана относится только к игровому кино.

Излюбленный жанр мультипликации — сказка. Это может быть экранизация народной сказки — такова «Снегурочка» И. П. Иванова-Вано. Но сказка может быть современной, специально написанной для мультипликационного кино, например для фильмов «Крокодил Гена» и «Чебурашка» Р. А. Качанова. Сказочность, необычайность того, что показывается в мультипликационной ленте, почти всегда тесно связаны с нашей жизнью. Сказочная мультипликация

Кадр из фильма «Гамлет» (по одноименной трагедии У. Шекспира). 1964. Режиссер Г. М. Козинцев. В роли Гамлета И. М. Смоктуновский.



Кадр из кинокомедии «Иван Васильевич меняет профессию» с участием Ю. В. Яковлева и А. С. Демьяненко. 1973. Режиссер Л. И. Гайдай.



развлекает, но одновременно и поучает, вспомним в этой связи телевизионную серию о коте Леопольде режиссера А. Резникова. Мультипликация также широко использует жанры сатиры, политического плаката, *агитфильма*, фантастики и т. п.

Научно-популярное кино, как следует из названия, служит распространению научных знаний и достижений научно-технического прогресса в широких массах зрителей. Для этого оно пользуется всеми техническими и художественными средствами кинематографа: и документальными съемками, и средствами игрового кино, и способами мультипликации. Но что ка-

сается жанров, то в нем явственно главенствуют традиционная лекция и очерк. Так, «Сталь и море» Д. Гургенидзе — это короткая, но содержательная лекция о поиске учеными и металлургами Грузии средств борьбы с коррозией. А «Такая стремительная жизнь» А. Буримского — очерк жизни и деятельности А. И. Микояна, создателя сверхзвуковых истребителей.

В форме лекции делают и фильмы учебного кино. К виду научно-популярного кино относят также научно-исследовательское кино, под которым чаще всего подразумевают съемки научных работ, экспериментов и т. п. Эти киноленты знакомят с научными достиже-



Кадр из фильма «Калина красная». 1974. Автор киноповести, режиссер-постановщик и исполнитель главной роли — В. М. Шукшин (слева).

Кадр из научно-популярного фильма «Язык животных». 1967. Режиссер Ф. М. Соболев. Киевская студия научно-популярных фильмов.



Кадр из мультфильма «Крокодил Гена». 1969. Режиссер Р. А. Качанов.



ниями и открытиями и представляют интерес не только для специалистов, но и для массового зрителя.

У документального кино система жанров обширна и сложна. Телевизионный сериал «Великая Отечественная» состоит из 20 картин и по праву называется документальной эпопеей, а «страничку» в киножурнале или в ежедневной передаче «Время» часто называют просто сюжетом. Существуют документальные повести, очерки, «портреты» героев нашего времени, репортажи с мест событий, интервью, дневники путешествий, политические фильмы и т. д. Чтобы представить себе широту жанрового диапазона документального кино, сравните, например, такие картины, как «Им покоряется небо» — отчет об авиационно-спортивном празднике в Тушино, «Мгновение» — о подвиге Героя Советского Союза А. Мироненко, погибшего в Афганистане при выполнении интернационального долга, и «Моя Молдова» — фильм-путешествие по Молдавии.

Еще более разнообразны жанры игрового кино. Повторяя в целом деление, принятое в литературе, на жанры эпические (роман, повесть, рассказ и т. п.), лирические (лирические стихотворения, поэмы и т. п.) и драматические (трагедия, драма, комедия, водевиль и т. д.), кино вместе с тем внесло сюда много дополнений, изменений и уточнений. Так, *историко-революционный фильм* часто называют особым жанром. Но ведь история революции представляла в киноискусстве в жанре и трагедии — «Оптимистическая трагедия» режиссера С. И. Самсонова по пьесе В. В. Вишневского, и драмы — «Мать» режиссера В. И. Пудовкина (по форме это драма, хотя в ее основу положен одноименный роман А. М. Горького), и рассказы — «Рассказы о Ленине» режиссера С. И. Юткевича, и повести — «Щорс» А. П. Довженко.

Развитие жанров, их слияние, взаимообогащение и взаимопроникновение особенно наглядно происходят в кино. Так, жанр детектива — произведения с острым,

захватывающим сюжетом в киноискусстве имеет множество вариантов. Он может повествовать и о деятельности милиции, и о сложной, полной опасности работе разведчика, и о борьбе с политическим бандитизмом («Тревожный месяц вересень» В. Осыки), и о разоблачении происков поджигателей войны («Европейская история» А. Гостева).

В западном киноискусстве популярен жанр вестерна. Как кинематографический жанр он появился в Голливуде, в США, и посвящен, как правило, героизации первых поселенцев западных районов Америки — бесстрашных ковбоев, храбрых шерифов и т. п. Вестерны обычно искажают исторические факты, проповедуют идеологию буржуазного индивидуализма. К достоинствам вестерна можно отнести остроту сюжета, занимательность и динамизм действия.

Этот жанр распространен и в киноискусстве других стран. В советском киноискусстве он отличается совершенно новым содержанием. Еще в 20-х гг. И. Н. Перестиани создает «Красных дьяволят», используя жанр вестерна для прославления юных героев гражданской войны. Широко известен фильм «Никто не хотел умирать» В. П. Жалакявичюса, рассказывающий о борьбе с бандами националистов в послевоенной Литве, по жанру этот фильм близок к вестерну.

В последние десятилетия популярность приобрели художественно-документальные картины, соединяющие жанровые признаки двух видов искусства. Иногда включают старую хронику в ткань игрового фильма. В других случаях игровой фильм снимается «под документальный». Но чаще всего художественный фильм строят таким образом, чтобы возможно полнее воссоздать исторические факты, реконструировать прошлое. В качестве примеров таких фильмов можно привести «Шестое июля» режиссера Ю. Ю. Карасика о подавлении восстания левых эсеров против Советской власти летом 1918 г. (по пьесе М. Ф. Шатрова)

или телевизионный сериал «Стратегия победы» о событиях Великой Отечественной войны. Что же касается отмеченной тенденции взаимопроникновения жанров, то она прослеживается едва ли не во всех крупных произведениях киноискусства. Попробуйте сами определить жанр, например, «Калины красной» В. М. Шукшина. Это фильм о драме человека, совершившего ошибки на своем жизненном пути. В то же время драма героя фильма приобретает подчас характер трагедии: ведь его ошибки вызваны также и трудностями времени, в которое он живет. Некоторые эпизоды этого фильма комичны, другие — сатиричны, третьи — проникновенно лиричны. Сложна по жанровой конструкции и картина «Голубые горы, или Неправдоподобная история» Э. Н. Шенгеля: внешне это комедия, но какая она грустная и как в ней много жизненной правды!

Можно назвать немало примеров замечательных экранизаций литературных произведений: «Тихий Дон», «Юность Петра», «В начале славных дел» С. А. Герасимова (по романам «Тихий Дон» М. А. Шолохова и «Петр Первый» А. Н. Толстого) и др. Многие телевизионные фильмы на сюжеты литературных произведений ставятся в форме сериала, т. е. каждый фильм состоит из нескольких серий, например «Тени исчезают в полдень» В. И. Ускова и В. А. Краснопольского (по одноименному роману А. С. Иванова) и др.

В кино есть жанры, которые родились совсем недавно и еще до конца не сформировались: таков мюзикл, соединяющий в себе признаки и музыкального и драматического произведения, иногда напоминающий оперетту, иногда — оперу или балет.

ВОЗРОЖДЕНИЯ ТЕАТР

Эпоха Возрождения (ее называют и просто Возрождение, и Ренессанс) — одна из самых замечательных в истории человечества. Она пришла на смену средневековью и оказала огромное влияние на все последующее развитие культуры. Возрождение началось в Италии в XIV в., а во второй половине XV в. широко заявило о себе во многих странах Западной и Центральной Европы. Высшей точки развития оно достигло в XVI в.

Это была эпоха зарождения новых, капиталистических отношений. Они шли на смену феодальному обществу и несли с собой новый тип личности — активной, жаждущей познания, деятельной, стремящейся вырваться из пут церковной идеологии. И люди обратились к наследию античного мира, к творениям древних греков и римлян, пронизанным идеалами красоты, гражданской добродетели, к завещанному античностью образу человека, не скованного догмой, прекрасного телом и богатого душой. Потому-то эпоха и получила свое название: речь шла о возрождении классической древности. Но это не было механиче-

ским повторением пройденного: Возрождение — это восстановленная связь времен, это прежде всего острое ощущение поворотности собственной эпохи, это утверждение достоинства человека и постепенное, все более драматическое открытие в мире неведомых ранее конфликтов, противоречий, страстей.

Когда мы говорим о Возрождении, перед нашим мысленным взором предстают картины, созданные гением великих мастеров — Леонардо да Винчи и Рафаэля, Микеланджело и Боттичелли, Джорджоне и Тициана, Дюрера и Хольбейна. Возрождение — это поэзия Петрарки и Ронсара, Камюэнса и Яна Кохановского, это романы Рабле и Сервантеса, новеллы Боккаччо, это гениальные идеи Джордано Бруно и Галилея в науке, Томаса Мора и Томмазо Кампанеллы, основоположников утопического социализма, в общественной мысли. Возрождение недаром называют эпохой титанов — в их ряду и такие гениальные драматурги, как *У. Шекспир* и *Лопе де Вега*.

Возрождение классической древности, начатое учеными-филологами — гуманистами, вернуло европейской культуре произведения великих греческих трагиков, комедии Аристофана, Теренция, Плавта. Стала изучаться античная теория драмы, отсюда был один шаг до того, чтобы примерить идеи Аристотеля о комическом и трагическом к нуждам сегодняшнего дня. В трактатах об античной архитектуре обнаруживались сведения об устройстве театров древности. В конце XV в. уже недостаточным оказывается чисто исследовательский подход к античной драматургии — герои трагедий Сенеки, персонажи древнеримских комедий выходят на сцену в постановках, осуществленных учеными, говорят сначала по-латыни, а потом и по-итальянски. Разгораются споры: что должен делать театр? Почтительно подражать древним или, опираясь на опыт античной драмы, античного театра, идти вперед, отвечать на вопросы своего времени? Должен театр стремиться к некоей универсальной «похожести» на античные образцы или задача его — выразить национальное своеобразие каждого народа, каждой культуры?

Но ведь античная традиция — лишь один из источников, питающих театр эпохи Возрождения. Средневековый театр шел навстречу этой эпохе своими путями. Он знал и эпический размах, и социальную сатиру, и реализм бытовых сцен (см. *Средневековый театр*). Так что и живая театральная традиция была готова воспринять обновляющий дух Возрождения. И конечно же, как нельзя более соответствовал этому духу народный театр, так часто гонимый церковью и феодальными властями на протяжении столетий и выживший, утвердивший себя и свои традиции, уходящие в глубь времен. Народный театр — это всегда яркая зрелищность, поэзия, активное утверждение человеческих прав и человеческого достоинства, критическое отношение к действительности, ощущение полноты бытия. Вот эта-то традиция особенно обогатила театр эпохи Возрождения, дала ему мощный импульс там, где и драматургия, и сценическое ис-



Представление на театральной площадке в Лувене. 1594. Со старинной гравюры.

кусство более всего к этой традиции тяготели.

В Италии гуманисты не только возвращали на сцену комедии и трагедии античных авторов. В 1480 г. А. Полициано создает светскую драму «Сказание об Орфее», замечательное воплощение древнегреческого мифа о великой силе искусства. Крупнейшие писатели Л. Ариосто и Н. Макиавелли пишут комедии на темы современной жизни, сначала подражая древнеримским образцам, но потом все более смело отходя от них. Однако и тут свободная творческая мысль сталкивается с новым типом догматики, требующей именно подражания и мерой этого подражания оценивающей достоинства пьес. Ученый гуманизм постепенно превращается в блюстителя догм, утверждает принципы «ученой» комедии, «ученой» трагедии, рассчитанных на узкий круг знатоков и ценителей.

«Ученая» драма, т. е. возрожденный опыт античного театра, дала не только этот росток. Опыт ее, помноженный на богатую традицию площадного народного театра, привел к возникновению в Италии в XVI в. комедии масок. В ней царил дух импровизации: достаточно было лишь сценария, в самом общем виде намечавшего сюжет, характеры, обстоятельства, чтобы актерская фантазия заработала, чтобы зритель оказался вовлеченным в происходящее (см. *Комедия дель арте*).

Эпоха Возрождения показала, какое огромное значение может обрести театр в общественной жизни. Театр начинает профессионализироваться: возникают первые публичные театры, имеющие и стационарное помещение, и постоянные труппы. Растет число бродячих актерских трупп. Приезд одной из них в замок

Эльсинор описан Шекспиром в «Гамлете», да и вообще бродячий актер — один из часто встречающихся персонажей литературы Возрождения.

Возникает и другой тип театра — придворный, аристократический. В нем царил иной дух, нежели на сценах, дававших жизнь спектаклям бродячих трупп или городских театров. И те и другие довольствовались грубо сколоченными подмостками, почти не пользовались декорациями. В придворном же театре постановка комедии или трагедии превращалась в пышное зрелище, все более насыщавшееся музыкой (что приводит в конце XVI в. к возникновению оперы), танцами. Все более совершенствуется искусство декорационного оформления спектакля. В последние десятилетия XVI — начале XVII в. придворные театры возникают в большинстве европейских стран, порождают и свои жанры: пастораль (одну из лучших — «Аминту» написал поэт Т. Тассо), балет.

Трагедия Италии, растоптанной чужеземцами, которых не раз призывали себе на помощь своекорыстные феодалы и католическая реакция, привела к тому, что развитие национального театра в этой стране оказалось заторможенным. И все же роль итальянского театра эпохи Возрождения исключительно велика. Даже после того, как наступил кризис, комедия масок продолжала существовать, хотя и разделилась на две ветви, имеющие общие истоки. Одна — народная, уцелевшая, несмотря на постоянные преследования со стороны церкви и властей. Другая — придворная, ставшая широко известной во многих странах Европы и оказавшая немалое воздействие на формирование национальных театральных школ в европейских стра-



Интерьер театра «Лебедь». Рисунок. Конец XVI в. (слева).

Прѣсцениум театра «Олимпико» в итальянском городе Виченце. Архитектор А. Палладио. XVI в.

В

нах. Так было в Англии — отголоски комедии масок отчетливо проявляются в драматургии У. Шекспира. Так было во Франции — не случайно рожденный эпохой Возрождения дух комедии масок пришелся как нельзя более кстати боевому искусству третьего сословия в десятилетия, предшествовавшие Великой французской революции 1789—1799 гг. Так было и в России в послепетровские времена — спектакли итальянских артистов пользовались успехом в Петербурге, оказали влияние на формирование русской театральной культуры.

Италия оставила замечательные памятники театрального зодчества эпохи Возрождения. Архитекторы создали такой тип театрального здания, в котором сумели соединить принципы, открытые греками (амфитеатр, орхестра) и римлянами (просцениум). А. Палладио, создатель театра «Олимпико» в городе Виченце, впервые соотнес амфитеатр с постоянной декорацией. Он открыл принцип декорации, основанной на оптической иллюзии: перед зрителем разворачивалась наряду с традиционными колоннами и нишами, украшенными статуями, перспектива пяти улиц.

В другой европейской стране — Испании как раз в канун Возрождения завершилась освободительная борьба против захватчиков, завершилось и национальное объединение страны. Столетия борьбы выковывали и испанский национальный характер, и такие неотделимые от него понятия, как честь, достоинство. Эти столетия породили и замечательный эпос, и эпические песни — романсеро, в которых был очень силен драматический элемент. Они нередко либо были разложены на «голоса» персонажей, либо пелись от имени какого-то лица. Исполнение эпических произведений, близость их народной жизни и народной истории, традиция народных бытовых пьесок-фарсов (в Испании они назывались «пасос») — все это дало

жизнь и испанскому театру, и драматургии. Бессмертный автор «Дон Кихота» Сервантес пишет пьесы, проникнутые духом ненависти к рабству. «Нумансия» — героическая трагедия о непреклонном духе народа, впервые в истории театра ставшего главным героем драматургического произведения. (Не случайно трагедия Сервантеса обрела новую жизнь полвека назад, в пору борьбы испанских республиканцев против фашизма.)

Вершиной испанской драматургии стало творчество *Лопе де Вега* — художника глубоко народного, великолепного мастера сценической интриги, наделившего сотни своих пьес бесчисленным множеством типов, легко «узнаваемых» в тогдашней Испании и ставших достоянием всего человечества. Притом не забудем, что Испания этой поры — оплот католической реакции, страна, в которой свирепствовала инквизиция. Но именно в этих условиях испанский театр был тем более необходим народу — как общественная трибуна, как форма самопознания народа, общества. Испанская реалистическая драматургия свободно использовала любые формы, любые жанры, самые различные традиции, брала что необходимо у «ученой» пьесы, у народного фарса. Реализм делал испанскую драматургию и испанский театр жизнестойкими в борьбе с церковью, с королевским произволом, делал испанских мастеров выразителями народного духа, новаторами в искусстве (см. *Испанский театр*).

Вершины своего развития театр эпохи Возрождения достигает в Англии, в творчестве Шекспира. Но ведь его современниками, и старшими, и младшими, были и другие замечательные драматурги. Достаточно назвать К. Марло — бунтаря, человека огромной творческой воли, первым воплотившего образ Фауста в драматургии. Или Б. Джонсона — его «Вольпоне» и другие пьесы по сей день ставятся во многих

странах. Притом Фауст, один из «вечных образов» искусства, пришел к Марло как герой народной книги: культура народная и культура профессиональная соединились в эпоху Возрождения и таким образом.

О Шекспире вы прочтете специальную статью. Здесь надо отметить лишь то, что шекспировский театр уже в годы своего возникновения поставил актеров перед совершенно новыми задачами. Прежний примитивизм, «пережим» в изображении страстей и характеров — все это уже не годилось для воплощения гениальных пьес, в которых все последующие века открывают для себя громадные пласты психологических прозрений, исторических и социальных обобщений. Да и играть шекспировские пьесы нужно было на обновленной сцене. Так возникают «шекспировские» актеры, среди которых первое место принадлежит Ричарду Бёрбеджу. Так возникает театральное здание, в котором свободно соединяются открытия итальянцев с тем, к чему привык зритель традиционного английского площадного театра (см. *Английский театр*).

С приходом Шекспира реализм проникает во все поры театра, объединяет все компоненты театрального искусства — драматургию и сценическое воплощение ее актерами, сценографами. «Школу Шекспира» должны были пройти затем все национальные школы театра — это произошло в XVIII—XIX вв., происходит и в наше время. Особенно важна была эта «школа» для стран, в которых эпоха Возрождения не дала взлета театральной культуре, — Германии, Франции, России.

ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Музыка, созданная для голоса или многих голосов, — это самый ранний вид музыкального искусства. Еще на заре существования человеческого общества люди пользовались голосом для звуковых сигналов, общения друг с другом. Так из одного корня возникли человеческая речь и музыка. Самые простые и древние формы вокального искусства сохранили осязательную связь со звуковыми сигналами, пастушескими зовами, охотничьими или военными кличами, ритмическими восклицаниями, объединяющими усилия людей в совместном труде.

По мере развития человеческого общества развивались и усложнялись и формы вокального искусства. Но еще долго оно оставалось неразрывно связанным с трудом и бытом, было неотделимо от пляски и игры.

Вокальное искусство включает различные жанры: песню, романс, произведения для вокальных ансамблей, хоровую музыку и оперу. И везде присутствуют два элемента: музыка и слово. Между музыкой и словом — много общего. В самой человеческой речи

есть музыкальный элемент — интонация. Она придает речи выразительность, эмоциональность.

В вокальном искусстве интонация — основа выразительности. Иногда мелодия музыкальной фразы прямо рождается из интонаций речи. Вопросительные, восклицательные и утвердительные интонации становятся интонациями музыкальными. Их речевая природа продолжает ощущаться, что наиболее заметно в оперных речитативах, особенно у А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, С. С. Прокофьева (см. *Оперный театр*).

Но так бывает не всегда. Когда речь становится пением, в ней появляются новые качества, свойственные именно музыкальному искусству. Если в речи подъемы и понижения голоса подчинены смыслу фразы, то музыка стремится внести в них повторность, ритмическую размеренность. Вот почему вокальные произведения чаще пишутся на стихотворный текст: повторность созвучий — рифм, ритмическая размеренность присущи уже самой стихотворной речи. И это не случайно, ведь поэзия и музыка возникли из некогда единого искусства — песни.

Декламационность и песенность постоянно взаимодействуют в вокальной музыке, одно может гибко переходить в другое. Так, например, мелодия, начавшись выразительными, «говорящими» декламационными фразами, может постепенно обретать песенную широту и плавность. Еще большие возможности открываются в сочетании голоса с музыкальными инструментами, в ансамбле с другими голосами, в хоре. Но во всех формах и жанрах вокального искусства неизменно сохраняется его связь с интонациями речи, что делает это искусство таким чутким отражением чувств и переживаний человека.

В XIX—XX вв. выдающимися представителями вокального искусства были итальянские певцы А. Калани, Дж. Паста, Э. Карузо, Т. Руффо, М. Дель Монако, французские — М. Малибран, П. Виардо-Гарсиа и многие другие.

Русская вокальная школа возникла на основе народного певческого искусства. На ее принципах воспиталась целая плеяда замечательных певцов — О. А. Петров, А. Я. Воробьева-Петрова, Ф. И. Шаляпин, А. В. Нежданова, Л. В. Собинов и другие.

В числе советских певцов, развивших традиции вокального искусства, — В. В. Барсова, К. Г. Держинская, М. П. Максакова, Н. А. Обухова, Е. В. Образцова, М. Д. Михайлов, А. С. Пирогов, М. О. Рейзен, С. Я. Лемешев, И. С. Козловский, Б. П. Гмыря, И. С. Паторжинский, М. И. Литвиненко-Вольгемут, Л. П. Александровская, Б. Т. Штоколов, А. Б. Даниелян, П. Г. Лисициан, Ш. Мамедова, Бюль-Бюль, К. Байсеитова, Х. Насырова, А. Аннакулиева, М. Булатова и многие другие.



К. Сарафов в роли Фамусова в комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова на сцене болгарского театра.

И. Мошна и В. Иннеман в пьесе «Фонарь» А. Ирасека.

В

ВОСТОЧНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ СТРАН ТЕАТР

Нелегкими были в далеком прошлом судьбы искусства в странах Восточной и Юго-Восточной Европы — в Чехии и Словакии, Польше и Венгрии, в Болгарии, Румынии, Сербии... Каждый из народов, населявших эти страны, обладал высокоразвитой культурой: достаточно вспомнить имена болгар Кирилла и Мефодия, создателей первой славянской письменности в IX в., или знаменитый Карлов университет в Праге, основанный в 1348 г. — раньше, чем многие университеты в Западной Европе, или польского ученого Николая Коперника, создателя гелиоцентрической системы мира, или экономический и культурный расцвет Дубровницкой республики на побережье Адриатического моря, игравшей важную роль в средние века и эпоху Возрождения. Но впоследствии эти страны пережили трагический период потери государственной независимости, развитие их национальной культуры было заторможено или даже прервано (как, например, в Болгарии, где турецкое иго длилось долгих пять веков).

Только в начале XIX в. искусство этих стран вновь бурным потоком влилось в русло общеевропейской художественной культуры. Для них, находившихся в зависимости от иноземных деспотических монархий, наступило время надежд на освобождение. Эти надежды рождались на волне нараставшего революционного, антимонархического движения в Европе, в России и на Балканах: русского декабризма, революции 1830 г. во Франции, революций 1848 г. сразу в нескольких странах Европы.

Надеждам этим не суждено было тогда осуществиться. Но сама эпоха, насыщенная важными историческими событиями, стала для народов восточноевропейских стран временем пробуждения национального

самосознания. Театру принадлежала особая роль: в условиях утраты страной государственной и национальной независимости он становился общественной трибуной, с которой еще могло звучать вольное слово на родном языке, где зритель мог видеть спектакли, оживлявшие древние предания и народные обычаи, порицавшие нравы и сословный эгоизм господствующих классов, призывавшие к героической освободительной борьбе. Вдохновенные польские романтики Адам Мицкевич и Юлиуш Словацкий, чешский сказочник Йозеф Кастан Тыл, герой и певец венгерской революции 1848 г. Шандор Петёфи и его соотечественник, создатель монументальных философских драм Имре Мадач, едкий сатирик Бранислав Нушич в Югославии, блистательный румынский комедиограф Ион Лука Караджале, «отец болгарской драмы» Иван Вазов — яркие представители литературы и искусства восточноевропейских народов. Все они были создателями национальной драматургии и театра, их кипучая творческая деятельность, их публицистические выступления оказывали огромное влияние на идейную, духовную, эстетическую атмосферу того времени.

В каждой из восточноевропейских стран театральное искусство развивалось по-своему, опираясь на свои национальные традиции. В Польше, например, первый профессиональный театр был создан еще в 1765 г. из придворных королевских трупп и вскоре, получив название «Театр Народовый», занял ведущее место в культурной жизни Варшавы. В Чехии национальные актеры, пережив долгий период скитаний по разным временным сценам, тоже обрели «крышу над головой» в конце XVIII в. В Болгарии, Румынии, Сербии профессиональные театры возникли значительно позже, в середине и даже в конце прошлого века. Но зато в этих странах долго были живы традиции древнего народного зрелищного искусства. Так, в болгарских горных селах до последнего времени весной можно было наблюдать театральные игрища «кукери» (ряженных), посвященные весеннему возрождению жизни, плодород-

дию земли. Участвуют в «кукеры» только мужчины, играющие и женские роли. В звериных шкурах, в масках животных и птиц, увешанные яркими амулетами, гремя глиняными горшками, они идут через все село, сопровождая этой своеобразной театрально-танцевальной процессией девушку, олицетворяющую весну. Затем вместе со зрителями, жителями села, ряженные выходят в поле и, впрягшись в плуг, вспахивают первую борозду...

В Польше, Чехословакии, Венгрии огромной любовью народа пользовалось живое искусство бродячих лицедеев — «потешников»: актеров, кукольников, музыкантов. В Польше этих странствующих актеров называли «франтами»; позже их искусство подхватили «рыбалты» — народные учителя, отстраненные иезуитами от преподавания в школах: они продолжали свою просветительскую деятельность на театральных подмостках, а озорные школяры охотно разыгрывали поучительные и комические сценки-интермедии. В Чехии, где до конца XVIII в. столичные труппы играли преимущественно на немецком языке, носителями национального искусства нередко выступали ярмарочные кукольные театры и их персонажи — лукавый и находчивый Пимперле (Петрушка), жизнерадостный Кашпарек.

Интересный пример искусства славянского Возрождения представлял театр, процветавший в XVI—XVII вв. в маленькой, чудом сохранившей свою независимость Дубровницкой республике (на юге нынешней Югославии), заслужившей титул «хорватских Афин» за высокий расцвет архитектуры, поэзии, философии. В Дубровнике, своеобразном ренессансном городе-коммуне, девизом которого было «Забудьте о личном, заботьтесь об общем!», еще в XIII в. существовало здание театра. Жители любили и ценили театральные зрелища. В начале XVI в. здесь начинается расцвет хорватской комедии и драмы. Самые яркие из них писал Марин Држич (1508—1567), а самой известной среди них была «Дундо Марое». Эти пьесы, проникнутые жаждой жизни и активной деятельности, сюжеты которых брались прямо из окружающей жизни, одинаково веселили и князя, и простолюдина. В 1612 г. в Дубровнике было построено постоянное театральное здание. Но спектакли продолжали разыгрываться на торжествах и пирах, на площадях и улицах. И до сегодняшнего дня старинный Дубровник не только сохраняет в неприкосновенности тот же облик, что и полтысячелетия назад, но хранит и продолжает традиции «площадного» театра: ежегодно с 1950 г. здесь проводится театрально-музыкальный фестиваль «Летние игры», на котором спектакли устраиваются и в великолепном Княжеском дворце, и просто под открытым небом — на улицах, у фонтанов, на площади старого рынка, на стенах древней могучей крепости Ловриенац.

На рубеже XVIII и XIX вв. национальный театр под влиянием просветительских и революционных идей приобретает в странах Восточной и Юго-Восточной Европы особенно важное общественное значение, ста-

новится одним из признаков духовной зрелости нации.

В Польше первым положил конец засилью иноземных театральных трупп драматург, актер, организатор театрального дела Войцех Богуславский (1757—1829), названный потомками «отцом польского театра». В его патриотической пьесе «Краковцы и горцы» на сцену впервые вышел народ — не условные, идиллические «пейзаны», а полные энергии, воодушевления и смекалки живые люди, крестьяне и горцы. Премьера состоялась в 1794 г., в бурные дни национально-освободительного восстания под руководством Тадеуша Костюшко, и актеры Национального театра, сыграв спектакль, прямо из-за кулис уходили на улицы Варшавы, чтобы присоединиться к повстанцам.

Польский театр пережил большой подъем в годы деятельности В. Богуславского, но недолго длился его «золотой век»: в 1772—1795 гг. территория Речи Посполитой была разделена между Пруссией, Австрией и Россией. С этого времени польское искусство, отражая высокий порыв народа к свободе, делило вместе с ним все невзгоды. Поражение национально-освободительного восстания 1831 г. заставило многих крупнейших деятелей польской культуры навсегда уехать из Польши. С горечью покидают родину композитор Фридерик Шопен, поэты и драматурги Адам Мицкевич, Юлиуш Словацкий, Зигмунт Красиньский... Великое польское романтическое искусство XIX в. — музыка, поэзия, драматургия, проникнутые революционным духом и глубоким философским звучанием, — создается с этого времени в изгнании. У себя же на родине польская романтическая драма, долгое время лишенная сценических подмостков, распространялась в списках и сценическое воплощение получила только в начале XX в. Среди романтических творений Адама Мицкевича (1798—1855) первое место принадлежит поэтической трагедии «Дзяды»: в ней с огромной эмоциональной силой сплетаются подлинные события патриотического движения и поэтический вымысел, рассказывается история героя-тираноборца, ведущего неравную борьбу с угнетателями своего народа. В драмах Юлиуша Словацкого (1809—1849) «Кордиан», «Лилла Венета» также выступают возвышенные, титанические герои, готовые возглавить шляхетское (дворянское) движение за освобождение Польши, пожертвовать ради этого личным благом, любовью, самой жизнью.

Идеи польского романтизма воспринял позднее известный польский драматург Станислав Выспяньский (1869—1907). Но жил он уже в других исторических условиях: в переломные годы начала XX в., под знаком революционных потрясений 1905 г., и считал, что свое освобождение Польша обретет не в шляхетской жертвенности одиночек, а в сплочении народа, подготовившегося к активной борьбе. Многокрасочны, полны бурных переживаний героев и лирических раздумий самого поэта драмы Выспяньского. Так, герои его драмы «Свадьба» держат ответ перед судом истории за свои поступки, за чистоту своих идеалов.

Реалистическое направление в польской драматур-

Актер и драматург В. Богуславский — один из создателей польского профессионального театра.

Венгерская актриса Л. Блаха в роли Шарине в пьесе «Староста Шари» К. Морица.

Габор Эгрешши в роли Банка. «Банк-бан» Й. Катоны.



гии и театре развивалось в творчестве комедиографа Александра Фредро (1793—1876). Уже современники называли его «польским Мольером» за умение создавать колоритные, сочные, полные жизненной правды характеры — портреты представителей всех сословий польского общества, которых он вывел в пьесах «Дамы и гусары», «Месть», «Пан Йовяльский», «Девочки обеты».

На рубеже XIX и XX вв. острой обличительницей лицемерных нравов и торгашеской морали буржуазного общества выступила драматург и актриса Габриеля Запольская (1857—1921), прославившаяся реалистической сатирической пьесой «Мораль пани Дульской». Явления социальной несправедливости, пороки господствующих классов отразились в драмах выдающегося писателя-реалиста начала XX в. Стефана Жеромского, пронизанных предчувствием надвигающихся общественных перемен.

Конец XIX — начало XX в. ознаменованы оживлением театральной жизни. На сцены Варшавы, Кракова, Познани, Лодзи выходит целая плеяда ярких актерских талантов. В этот период еще царит в театре выдающаяся романтическая актриса Хелена Моджеевска, но уже расцветают дарования замечательных актеров нового времени: Людвика Сольского, Юлиуша Острэвы, Стефана Ярача. Создаются новые драматические театры (самые крупные из них — Городской театр имени Ю. Словацкого в Кракове, «Польский театр» в Варшаве). Активный творческий характер приобретает деятельность режиссеров. Большую роль в становлении реалистической психологической

школы актерской игры сыграл краковский режиссер и педагог Станислав Козьмян. В первые десятилетия XX в., в период между двумя войнами, огромный общественный и художественный резонанс получили спектакли режиссера-новатора Леона Шиллера. В 1920—1930-е гг. в Польше под влиянием революционных идей популярным становится боевое агитационное пролетарское искусство.

Непросто сложилась судьба чешского театра. Почти сто лет актеры в Чехии играли на временных сценах. Только в 1882 г. в Праге было построено на собранные народом деньги величественное здание Национального театра, над порталом сцены которого и сегодня можно видеть гордую надпись «Народ — себе».

Чешский драматург, критик, актер Йозеф Каетан Тыл (1808—1856) создал так необходимый формировавшемуся национальному театру жанр «народной пьесы», выведившей на сценические подмостки простой люд. В 1848 г., в дни охвативших ряд европейских стран, и в том числе Чехию, революционных событий, он пишет историческую народную драму «Кровавый суд, или Кутногорские рудокопы» — одну из первых пьес в мировой драматургии о рабочем восстании, о герое-труженике. Пьеса была немедленно запрещена цензурой, и ее постановка состоялась спустя сто лет, в народной Чехословакии. Другой театральный жанр, который Тыл обновляет и утверждает в своем творчестве, — это «бахорка» — фольклорно-фантастическая пьеса, сочетающая житейски-бытовую достоверность и сказочность. Такова, например, любимая чешским народом пьеса «Воляничик из Стракониц».

В ней отразились лучшие качества народного характера: демократизм, мягкий юмор, музыкальность.

Традиции чешской поэтической пьесы-сказки продолжил Алоис Ирасек (1851—1930). Но наибольшую славу принесла ему драматическая трилогия из эпохи гуситских войн («Ян Гус», «Ян Жижка», «Ян Рогач»), в которой он создал героические образы вождей народного движения начала XV в. в Чехии против немецкого засилья и гнета католической церкви.

Дальнейшее развитие театрального искусства в Чехии связано с деятельностью режиссера Яна Квапила, творчески освоившего опыт реалистического психологического театра К. С. Станиславского. Совершенствуется мастерство чешских актеров. Так, комик Ян Кашка впервые выводит на сцену образ неунывающего народного героя, умеющего в самые трудные минуты жизни обводить вокруг пальца «сильных мира сего». Другой актер — Йиндржих Мошна был мастером острохарактерных ролей, в частности в пьесах Л. Н. Толстого и А. М. Горького.

Национальная театральная культура Словакии формировалась в еще более неблагоприятных условиях, в экономически слабо развитой стране, угнетаемой австро-венгерской монархией, и не находила свободного выражения вплоть до начала XX в. Первые драматические кружки, возникшие в городе Мартине в конце XIX в., объединились вокруг Национального Дома, построенного на народные средства; там же образовался и театральный центр с драматической труппой, положивший начало постоянному театру. Для идейно-художественного становления словацкой сцены огромное значение имела деятельность поэта и драматурга Павола Гведослава (1849—1921), автора философской трагедии «Ирод и Иродиана», в которой через библейский сюжет раскрыт подлинный трагизм жизни словацкого народа. Только в 1920 г. усилиями прогрессивных деятелей словацкой сцены — режиссера Я. Бородача, драматурга И. Грегора-Тайовского — был открыт Национальный театр в Братиславе.

В Венгрии первый коллектив актеров, игравших на родном языке, возник еще в 1790 г., но вскоре был разогнан властями. Артисты, разбившись на небольшие труппы, разъехались по стране, положив начало бродячему театру. В этот период театральные зрелища стали поистине народными и актеров народ называл «апостолами родного языка». Из этого театра вышли все крупнейшие актеры первого поколения национальной сцены: Роза Дерине, Анна Канторне, прославившаяся в ролях героинь Шекспира и Шиллера, актер-романтик Габор Эгрешши.

После длительной и упорной борьбы в Будапеште был построен в 1837 г. Национальный театр. Подобно тому как в Польше романтизм был ведущим художественным течением XIX в., так и в Венгрии романтическая драма стояла у истоков национальной сцены. Теснейшими узами был связан с театром поэт-романтик Шандор Петёфи (1823—1849). Он начинал свой путь в искусстве как бродячий актер, затем стал активным участником национально-освободительной борь-

бы и погиб совсем молодым. Весь пыл души Петёфи вложил в романтическую трагедию «Тигр и гиена», изобразив в ней исключительных героев и исключительные страсти. Он ввел в действие массовые народные сцены, разоблачая миф о королях и героях, якобы способных вершить историю независимо от народа.

Видным представителем венгерского романтизма был Имре Мадач (1823—1864), оказавший большое влияние на развитие венгерского театра. В монументальной драматической поэме «Трагедия человека» Мадач изображает на сцене всю мировую историю — от библейской притчи об Адаме и Еве до фантастического картины будущего конца жизни на Земле, погибающей под остывшим Солнцем. Отстаивая свое право на жизнь, Адам и Ева ведут борьбу с Люцифером — духом сомнения, отрицания, уничтожения и побеждают. Высоко ценил философский смысл драмы Мадача А. М. Горький. А. В. Луначарский рекомендовал советским деятелям театра ставить ее наряду с творениями Гёте и Шиллера. Однако, подобно гётевскому «Фаусту» или «Дядям» Мицкевича, трагедия Мадача, напоминающая огромную сценическую фреску, трудна для сценической постановки. Пьеса была впервые поставлена в 1883 г., но наиболее полное воплощение получила на сцене театров народной Венгрии.

Театр в Венгрии на протяжении всей своей истории был неотъемлемой частью национально-освободительной и революционной борьбы народа. Актер Габор Эгрешши (1808—1866) с первого дня революции 1848 г. стал ее активным участником, выступал на площадях с чтением патриотических стихов; революционным правительством Л. Кошута он был назначен комиссаром народного ополчения. Горячей патриоткой и активной общественной деятельницей была и выдающаяся трагическая актриса Мари Ясаи (1850—1926).

К концу XIX в. венгерский театр все теснее сближается с общеевропейскими театральными тенденциями. Режиссер Э. Паулаи открывает для венгерской сцены пьесы Г. Ибсена, русскую драматургию. Подобно С. Козьмяну в Польше, Я. Квапила в Чехии, Паулаи стремится к утверждению реалистической школы актерского исполнения, к созданию ансамбля актеров для построения спектакля. В этот период в Будапеште и других городах открываются новые сцены: Народный театр, театр «Вигсинхаз» и др.

В начале XX в. возникают общедоступные театры с открытой антибуржуазной программой. Свой экзамен на гражданскую зрелость и верность революционным идеалам венгерский театр достойно выдержал в дни Венгерской Советской Республики 1919 г., когда театральные агитбригады стали оружием восставшего пролетариата.

Пробуждение театральной культуры в Румынии относится к первой половине XIX в. В 1836 г. был открыт театр в Яссах, в 1852 г. — в Бухаресте (с 1877 г. он получил статус Национального театра).

В социально и экономически отсталой боярской Румынии, существовавшей за счет подневольного труда

Иван Вазов.



Бранислав Нушич.



забитого крестьянства, первым национальным драматургам и актерам пришлось начать свою просветительскую миссию с трудной задачи разоблачения общественного и духовного застоя в жизни страны. Обличительный смех, сатира стали отличительными чертами румынской национальной драматургии и театра, а комедия и фарс — излюбленными жанрами (см. *Драматургия*). Крупнейший комедиограф Йон Лука Караджале (1852—1912) развил этот жанр, заострив социально-сатирические мотивы. В комедиях «Бурная ночь», «Потерянное письмо» он с зоркой наблюдательностью нарисовал картины из жизни продажной буржуазно-мещанской верхушки, где царят ханжество, фальшивый либерализм, политическое приспособленчество.

Только два года (1888—1889) возглавлял Караджале Национальный театр в Бухаресте: непрекращавшаяся травля со стороны того самого буржуазного общества, которое безошибочно узнавало себя в его пьесах, вынудила драматурга покинуть родину. Но его сатирическая традиция прочно укоренилась в румынском искусстве. На ней воспитывалось не одно поколение румынских комических и характерных актеров.

Румынский театр преимущественно актерский. Не совсем обычно складывалось здесь развитие профессиональной сцены: еще до создания первых постоянных театров была открыта в 1833 г. актерская школа (одна из первых в Европе). Основателями румынской актерской традиции являются К. Аристия — артист просветительского направления и трагик И. Ясан; утверждению на румынской сцене гражданских и патриотических идей способствовал М. Милло, внесший в исполнение шекспировских ролей мотивы возмущения социальным, национальным, расовым неравенством.

И все же румынский театр, который нередко стано-

вился местом развлечения «верхов», усиленно подражавших французским обычаям, нуждался в демократических реформах, в утверждении на сцене социальной драматургии. Процесс этот, лишь наметившийся в XX в., воплотился в реальность лишь в театральном искусстве социалистической Румынии.

Некоторые общие черты сближают театральное искусство народов **Югославии** — сербов и хорватов, словенцев и македонцев, черногорцев и боснийцев — с румынским и болгарским сценическим искусством. Так же как и в Болгарии и Румынии, народы Югославии получили возможность развития своей национальной драматургии и театра лишь в середине XIX в.

Расцвет драматургии **Сербии** приходится на конец XIX в., когда на сцене появляются пьесы Бранислава Нушича (1864—1938), избравшего своим писательским оружием сатирическую комедию. Его пьесы «Протекция», «Госпожа министерша», «Мистер Доллар» — острая сатира на политику и нравы буржуазного общества.

В **Словении** творчеству драматурга Ивана Цанкара (1876—1918) были присущи лиризм, углубленный психологизм, что не исключало и остросатирического, порой саркастического обличения волчьих законов нарождавшейся буржуазии Югославии (драма «Король Бетайновы»). В своих произведениях Цанкар изображает героя-пролетария, связывая с ним надежды на освобождение Словении от австро-венгерского господства.

В **Хорватии** только с середины XIX в. театральные представления начали ставиться не на немецком, а на родном языке. В 1861 г. в Загребе был открыт Хорватский Национальный театр. Наибольшей популярностью у зрителей этого театра пользовались романтические драмы, историко-патриотические спектакли. Оживлением театральной жизни в Хорватии отмечен конец XIX в., когда открывается первая актерская школа, на сцене появляется западноевропейский и русский репертуар. В 1920-е годы в творчестве драматурга Мирослава Крлежи (1893—1981) в его символично-поэтической пьесе «Голгофа» звучат бунтарские, антивоенные мотивы, рождается жанр революционной драмы.

В **Болгарии**, поздно вступившей на путь самостоятельного государственного развития после освобождения от многовекового турецкого ига, Национальный театр открылся в Софии лишь в 1904 г. Основой для создания театра послужила национальная драматургия, и в частности творчество Ивана Вазова (1850—1921), основоположника болгарской исторической драмы («К пропасти», 1908; «Борислав», 1909), и Антона Страшимирова (1872—1937), автора социально-бытовых пьес «Вампир» (1902), «Свекровь» (1906). Значительным явлением в театральной жизни Болгарии явилось создание в Софии в 1892 г. театра «Слеза и смех». В день его открытия была показана комедия «Женитьба» Н. В. Гоголя. Этот театр был известен сложным актерским ансамблем. В его репертуаре, как бы отвечая названию театра, соседствовали

лучшие трагедии и комедии мирового искусства — У. Шекспира, Мольера, А. Н. Островского, Л. Н. Толстого. Важное место занимали произведения национальной драматургии.

Одна из особенностей болгарского театра — издавна сложившиеся тесные связи с русским театром. Так, режиссер московского Малого театра Н. О. Массалитинов (1880—1961), долгие годы работая в Болгарии, способствовал укреплению на болгарской сцене традиций реалистического искусства, освоению системы К. С. Станиславского. Известная болгарская актриса Адриана Будевская (1878—1955) была ученицей выдающегося русского актера А. П. Ленского. Творчество Будевской пронизано духом горячего протеста против социального и духовного закабаления женщины в буржуазном обществе. Демократические убеждения сближали актрису с представителями национально-освободительного и революционного движения в Болгарии. В 1904 г. она организовала в Варне «Свободный театр», где на протяжении двух лет ставились такие замечательные драматические произведения, как «Власть тьмы» Л. Н. Толстого, «Ткачи» Г. Гауптмана, «На дне» А. М. Горького.

Актером большого творческого диапазона, мастерски воплощавшим на сцене образы и монументально-героического и утонченно-психологического плана, был Васил Кирков (1870—1931).

В Албании издавна были известны народные крестьянские игры и зрелища, связанные с традиционными празднествами. Однако формированию национального театра, как и в Болгарии, препятствовало многовековое турецкое иго. Лишь во второй половине XIX в. появляются первые театральные представления, ставившиеся на итальянском и латинском языках. К этому же времени относится творчество основоположника албанской драматургии Шамсеттина Сами Фрашери (1850—1904), который в своей пьесе «Бесы, или Верность клятве» (1875) отразил героизм освободительной борьбы народа против иноземного гнета. В начале XX в. переводятся на албанский язык произведения У. Шекспира, Г. Ибсена.

После провозглашения в 1912 г. независимости Албании в стране развивается любительское театральное движение, во многих городах — Тиране, Дурресе, Шкодере — возникают театральные кружки и общества. Но профессиональное театральное искусство появилось лишь с образованием в 1946 г. Народной Республики Албании. Албанские актеры-любители пользовались большой популярностью в народе (причем долгое время в спектаклях выступали только мужчины, игравшие и женские роли). В 1930-е гг. начинают свою деятельность первые албанские режиссеры. Однако зарождавшаяся активная театральная общественная жизнь в Албании была прервана в 1939 г. вторжением войск фашистской Италии и оккупацией страны.

О современном театральном искусстве стран Восточной и Юго-Восточной Европы рассказывается в статье *Социалистических стран театр*.

ВОСТОЧНЫЙ ТЕАТР

Неповторимо и своеобразно традиционное искусство восточного театра — Индии, Шри-Ланки, Непала, стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Монголия, Япония), Юго-Восточной Азии (Бирма, Вьетнам, Индонезия, Кампучия, Лаос и др.). Это искусство создавалось в течение многих сотен лет непрерывного развития в строгих рамках классических национальных традиций.

Почти всеми своими элементами восточный традиционный театр отличен от европейского: у него совершенно особые законы драматургического построения пьесы и художественного оформления театрального представления, очень своеобразные актерская игра, костюмы и грим, решение сценического пространства (отсутствие декораций).

Своеобразие восточного театра во многом определяется характером мифологии, религии и философии стран Востока, особой ролью театрализованных представлений в традиционном обществе Индии, Китая, Японии.

Так, в мифологии Древней Индии бог Шива в танце творит мир, а в японском мифе богиню солнца Аматерасу вызывают из темной пещеры, привлекая веселыми плясками и песнями. В религиозно-философском учении Древнего Китая — конфуцианстве — огромное значение придавалось театрально-обрядовой стороне (ли) в жизни общества, и в ней строго регламентированы костюмы и характер движений. Буддийское учение о перерождении, об иллюзорности человеческого «я», которое ежеминутно меняется, переходя в нечто другое, пребывает в бесконечном потоке бытия, повлияло на восприятие жизни на Востоке как своего рода театра масок, которые человек словно меняет вслед за изменениями своего «я».

Время в восточной культурной традиции воспринималось неоднородно: особые, сакрализованные дни осознавались как благоприятные, им придавалось огромное значение; считалось, что театрально-карнавальное празднество в эти дни способствует благоденствию общества в целом.

Одно из самых древних — театральное искусство Индии, оно оказало большое влияние и на развитие театра в странах Юго-Восточной Азии.

Народные танцы, пантомимы включались в обряд поклонения богам еще во II тысячелетии до н. э., на ранней стадии формирования индийской религии — индуизма. В эпосе «Махабхарата» (I тысячелетие) есть упоминания об актерах и танцорах, участвовавших в представлениях. Эти народные театрализованные представления, которые сохранились до наших дней, легли в основу классического театра, сложившегося в Индии в середине I тысячелетия до н. э.

В V—I вв. до н. э., как сообщают древние тексты, в Индии бродячие актеры разыгрывали небольшие

Сцена из пекинской оперы. Китай.

Герои «Махабхараты» — Кришна и Арджуна в индийской классической танцевальной драме катхакали.



сценки на мифологические сюжеты, чередовавшиеся с акробатическими номерами и танцами.

Музыкально-танцевальная драма — лила получила распространение в Северной Индии. Лилы строились на основе текстов из «Махабхараты» и «Рамаяны» (древнеиндийская эпическая поэма, II в. н. э.) и представляли собой грандиозные представления, которые длились иногда целый месяц. Декорации отсутствовали, торжественность и праздничную красочность этим спектаклям придавали яркие костюмы и маски.

На юге Индии сложилась другая форма театрального представления — якшагана, в которой объединены диалог и танец, декламация и пение.

В трактате «Натьяшастра» — первом дошедшем до нас специальном сочинении о сценическом искусстве (V в.) дается описание художественных средств, используемых актерами классического театра. Это прежде всего тонко разработанная система жестов и мимики, в которой особое значение имели различные положения пальцев (мудра), выражавшие сложные понятия и чувства. Индийские актеры жестами и положениями пальцев создают также образы гор и рек, звездного неба, распустившегося лотоса. Актерская игра строго канонизирована на основе учения об эмоциях (раса) и их сценическом воплощении (бхава). Каждой расе соответствуют определенные сюжеты и театральные представления. Каждый из персонажей имеет свой, особый грим, костюм, свою манеру говорить, характер жестов и даже походку.

Расцвет индийского классического театра приходится на первую половину I тысячелетия н. э. Именно к этому периоду относится творчество поэта и драматурга Калидасы (приблизительно V в.). В своих драмах он использовал фольклорные и эпические сюжеты, одна из наиболее известных его драм — «Узнанная по кольцу Шакунтала».

В последующие столетия в Индии ведущую роль играют различные формы народного театра. В период правления мусульманской династии (XII—XIV вв.) возникло широкое общественное движение — бхакти, отвергавшее деление общества на касты и утверждавшее равенство людей, которое оказало сильное влияние на народный театр. Появляются новые трактовки традиционных образов: например, Кришна и Рама предстают в спектаклях как защитники равенства и человеческого достоинства.

Театральное искусство Шри-Ланки (до 1972 г. — Цейлон) целиком связано с буддийской обрядностью. Истоки этого искусства — в народных играх и культовых церемониях, из которых возникли различные виды театрализованных представлений — мистерий (см. *Средневековый театр*). Они представляли собой сочетание танца и пантомимы, сопровождавшееся декламацией и пением. На Цейлоне сложилось несколько видов народного театра: представления в масках, комедийный театр, сокари, музыкально-танцевальная драма — надагам, в которой театрализованы различные эпизоды из жизни Будды.

Основной формой театрального искусства в Непале являются народные представления — нритья. Это по сути дела цикл танцев, имеющих символический смысл. Танцы исполняются в музыкальном и хоровом сопровождении, драматическое действие почти отсутствует. К началу XVII в. было создано несколько классических танцевальных сюит — «Махакали», «Махалакшми», построенных на мифологических сюжетах из «Махабхараты» и «Рамаяны». Условно-символический характер носит не только сам танец, но и художественное решение сценического пространства: так, если действие происходит у реки, то на площадке расстилают полосу материи; если оно происходит в комнате, «стены» ее обозначают ветками; храм изобра-

жают с помощью поставленных на площадке статуй богов.

Как и в других странах Востока, театральные представления в Бирме служат составной частью религиозных и народных праздников. Упоминания о них встречаются в текстах II в. Это пантомимы, песенно-танцевальные интермедии, карнавальные шествия. Лишь к XV в. складывается устойчивая театральная форма *нибаткинг* — род мистерии со сказочным сюжетом, который нередко заимствовался из буддийских священных книг. Эти мистерии исполнялись бродячими актерами на площадке без декораций. В придворном театре, появившемся в XVIII в., пьесы ставились на древних языках — пали или санскрите, понятных только образованной части общества. Ни занавеса, ни декораций не было, но костюмы актеров — из дорогих тканей, яркой расцветки, богато орнаментированные — поражали своим великолепием. Актеры в основном играли без масок; в масках исполнялись лишь роли духов и колдунов. Сюжеты для спектаклей заимствовались главным образом из «Рамаяны».

Во Вьетнаме музыкально-драматические представления — *туонг*, возникшие на севере страны в XI в., были основаны на сюжетах из вьетнамской мифологии и китайских исторических сочинений. Постоянные компоненты этих спектаклей — танцы, пение, декламация и музыкальное сопровождение при отсутствии декораций. Наряду с театром *туонг* во Вьетнаме большой популярностью пользуется народный театр *тео*, сочетающий пение, музыку и танец.

Театральные представления в Индонезии издавна были составной частью культовых обрядов, народных праздников и семейных торжеств. Эти представления строятся обычно на основе текстов из «Махабхараты» и «Рамаяны».

Традиционный индонезийский театр имеет несколько видов: театр теней, театр объемных кукол, театр масок, театр сменяющихся рисованных картинок, а также театр живого актера (*ваянг-оранг*). Возникли эти театральные формы из культовых обрядов вызова духов, теней предков и богов. Театрализованные представления продолжаются целую ночь или несколько ночей подряд. Во время представления делаются антракты, которые заполняются шуточными интермедиями.

Первые упоминания о театре теней дают письменные источники II в. Теневые фигурки — действующие лица этого театра — вырезаются из тонкой буйволовой кожи, ярко раскрашиваются и укрепляются в расщепленных роговых или деревянных ножках. Сцена — это экран из светлого полотна; фигурки помещаются между источником света и экраном и отбрасывают на экран тень. Ведущий — *даланг* передвигает фигурки за ножки и управляет движением их рук при помощи палочек, прикрепленных к кистям.

Театр сменяющихся рисованных картинок (*ваянг-бебер*) близок к театру теней. В основе его также лежат тексты из «Махабхараты» и индонезийские мифы.



Представление состоит из рассказа ведущего (*даланга*), иллюстрируемого картинками, нарисованными на свитках (ширина свитка — 50—70 см, длина — несколько метров). На свитке помещается 6—7 картин, для одного спектакля используют обычно 5—8, а иногда и 10 свитков.

Индонезийский театр масок — это разновидность пантомимы. Содержание пьесы излагает ведущий речитативом или в песенной форме, а актеры держат перед лицами маски. Нередко маска заменяется гримом.

Из театра масок развилась театральная форма *ваянг-оранг* — театр живого человека. Репертуар в нем такой же, как и в других театральные представлениях; труппу составляют только мужчины. Особой известностью пользуется театр *арджа*, сложившийся на острове Бали.

Традиционный театр Кампучии существует в трех основных формах: королевский балет, театр-танец и народный танец. Танец — основа кампучийского театрального искусства. Искусство танца всегда считалось священным. В храмах сохранились рельефы с изображениями танцовщиц в виде небесных дев.

Королевский балет как особая художественная форма сложился в XV в. Исполнителями тогда были преимущественно представители народности *таи*. И сейчас хор, сопровождающий танцевальный спектакль, исполняет текст на тайском языке, актеры выступают в тайских национальных костюмах. Сюжеты для балета заимствуются из народных сказок, а также из «Рамаяны». Самым популярным было балетное представление по сказке о принце *Преах Санг*, который пожертвовал своей красотой ради бедных и обездоленных и превратился в безобразного духа *Нгос*.

Кампучийские танцы строятся по строгому канону. В каждом жесте актера содержится определенный символический смысл. Например, торжество победы выражает открытая ладонь, четыре пальца, прижатые

Сцена из спектакля японского театра Кабуки.



Национальный балет Кампучии.

друг к другу, и согнутый большой палец, касающийся основания указательного пальца. В танце исполнитель сохраняет прямой корпус, слегка откинутый назад, голову держит неподвижно, ноги у него согнуты, колени широко разведены, ступни вывернуты наружу, пальцы ног изогнуты вверх, рука резко согнута в локте, и кисть повернута под прямым углом ладонью к руке. Такова исходная поза. Строгим правилам подчинены и сценические движения: длина шага двигающегося танцора определяется длиной ступни.

Основные роли в балете исполняют женщины; мужчины в масках изображают богов, демонов и зверей. Костюмы актеров отличаются яркостью и богатством узоров. Танцовщицы сильно гримируют лицо белилами, ярким кармином красят рот, черной краской подводят брови.

Кампучийский театр кукол в целом сходен с индонезийским, но имеет и свои особенности. Представления этого театра обычно даются в буддийских монастырях и храмах. Фигурки кукол изготавливаются из оленьей кожи, подвергнутой специальной обработке, после которой они становятся прозрачными. Затем их красят в красный или зеленый цвет, чтобы они отбрасывали на экран цветные тени. Фигурки закрепляют на двух высоких шестах.

Народный театр в Кампучии существует в очень простой и доступной форме: спектакли разыгрываются бродячими актерами без специальных костюмов и декораций — обычно двумя исполнителями. Их остроумные диалоги построены на импровизации.

Итак, театральное искусство Индии, Шри-Ланки, Непала и стран Юго-Восточной Азии имеет в основном одну драматургическую основу — инсценировку эпизодов из древнего эпоса и буддийских текстов. Действие в этих пьесах слабо развито, сюжет чаще всего излагается ведущим или поется хором, а на сценической площадке без декораций актеры,

облаченные в яркие костюмы, в гриме или масках, используя канонические приемы игры — позы, жесты, положения пальцев в танце или в ритмизированном движении, как бы иллюстрируют текст пьесы. Спектакль обычно длится несколько дней и всегда имеет музыкальное сопровождение.

Все перечисленные свойства театрального представления присутствуют и в театральном искусстве стран Дальнего Востока, однако драматургия, сценическое пространство, костюмы, грим и музыкальное сопровождение в театре Китая, Кореи, Монголии, Японии имеют свои, только им присущие черты.

Становление театра в Китае обычно относят к XII в., но уже в древности во время семейных торжеств устраивались представления байси (в переводе с китайского — буквально «сто представлений»). Байси включали акробатику, фехтование, хождение по канату, танец с громадными макетами животных. В период правления династии Тан (VII—X вв.) получают широкое распространение танцевальные представления на исторические темы, например «танец мечей»; в них вкрапливаются небольшие пьески, построенные на диалоге, складываются амплуа актеров (см. *Маски и амплуа*), появляются реквизит, специальные театральные костюмы. Танец дополняет пение, возрастает роль музыкального сопровождения. При дворе императора Сюань-цзуна были созданы специальные школы актерского мастерства — «Двор весны» и «Грушевый сад».

Подлинной зрелости китайский традиционный театр достиг в XIII—XIV вв. в форме цзацзюй (буквальный перевод: «смешанные представления»). Эти синтетические представления строились на сочетании речевых и вокальных партий, музыки, танца и акробатики. Наиболее важные сцены разыгрывались в замедленном темпе, с многочисленными мелкими подробностями, второстепенные эпизоды давались как яркие, динамичные вставки-интермедии. Спектакли

ставились на пустой сцене, без декораций, и это определяло некоторые другие их художественные особенности: актеры рассказывали зрителям о времени и месте действия, сами давали себе характеристики как действующим лицам пьесы.

В течение последующих столетий сложились различные театральные формы цзацзюй, но особенно выделялся Пекинский театр цзинси. Особенности китайского театра — игра актеров с воображаемыми предметами, аллегорическое использование реквизита. Например, стол в зависимости от заданной сценической обстановки может изображать гору, алтарь, наблюдательную площадку; черные флажки означают ветер, красные — огонь.

Игра актеров далека от бытового правдоподобия, она строится на канонизированных условных приемах — стилизованных движениях и жестах. В гриме и костюмах широко используется символика цвета: красный цвет — признак смелости, белый — подлости, желтый — цвет императора. Элементы символики заключены и в орнаментах одежды, и в узоре грима.

Устойчива схема амплуа в китайском классическом театре, все персонажи делятся на четыре группы (внутри которых есть и более частные подразделения): шэн — это положительные мужские роли, среди них вэнь — штатские, у — военные; дань — женские роли, цзинь (или хуалянь) — характерные роли и чоу — комические. Для каждого амплуа разработан сложный комплекс изобразительных приемов. Актерами могли быть только мужчины. Самым знаменитым исполнителем женских ролей был Мэй Ланьфан (1894—1961), который играл добрых, сильных духом и самоотверженных женщин. Он создавал образы, поражающие женским изяществом, особой пластичностью движений.

Китайский театр оказал влияние на развитие традиционного театрального искусства других стран Востока.

Развитие театрального искусства в Корее связано с искусством сказителей, танцевальными представлениями в масках и народным кукольным театром, главным героем которого был корейский Петрушка — Пак Чхом Чжи. В период позднего средневековья в Корее возник разговорный театр хвагук.

В Монголии представления мистерий в театре цам строились на основе буддийских сюжетов. Цам — это сложный ансамбль, включающий искусство сказителей, певцов и танцоров, его классическая форма сложилась в XVII в.

Особое место в многообразном ансамбле театров стран Востока занимает театральное искусство Японии с его самобытными художественными традициями.

Театральные представления в форме гагаку были введены в ритуал буддийского богослужения в XII в. Гагаку представляет собой сложный ансамбль — шествие танцоров в масках (призванное разгонять злых духов), музыкантов с флейтами, литаврами и медными

тарелками, за ними следует юноша, ведущий на поводу «льва» (в этой роли выступает один из актеров). В X—XI вв. ведущей формой театрализованных представлений становятся бугаку, для которых характерны яркие костюмы, устрашающие маски, музыкальное сопровождение на огромных (до 3 м высотой) барабанах.

На основе песен и танцев сельских районов страны к концу IV в. складывается театр Но. Представление в нем строится как пантомима. На сцене, лишенной декораций, установлены лишь расписной задник с изображением сосны на золотистом фоне и соответствующая сезону композиция икэбаны (цветов, веток, камней и пр.), которая украшает сцену. Основные действия спектакля идут в медленном и торжественном темпе, между ними вкраплены бурные и стремительные интермедии. Актеры играют в масках и париках, особой пышностью отличаются костюмы. Реквизит и бутафория символически обыгрываются. Горланное пение и манерная декламация отличают игру актеров в этом театре. Пьесы театра Но основаны преимущественно на японской классической литературе, народных и буддийских легендах.

В XVII в. возникли еще две яркие формы японского театра: кукольный театр дзерури, который исполняется кукловодами и сказителями в музыкальном сопровождении на национальном струнном инструменте сямисэне, и театр Кабуки. Истоками Кабуки стали представления танцоров и комедиантов. Слово «кабуки» означает «отклоняться». Новая форма театрального представления получила такое название, поскольку сильно отличалась от других зрелищ в Японии. Сами здания театров Кабуки представляют собой сложные сооружения. Сцена этого театра хотя традиционно и лишена декораций, но имеет много различных технических приспособлений: специальных дверей, дорожек для выходов актеров на сцену. Актеры Кабуки играют в сложном гриме, в великолепных, красочных костюмах. Их сценические движения, жесты, голос в пении и декламации определены строгими каноническими законами. В театре Кабуки ставят старые классические пьесы, в которых повествуется о жизни знати средневековой Японии. Как и в театре Но, все роли здесь исполняют мужчины. В истории японского театра Кабуки несколько актеров прославились своим искусством исполнения женских ролей.

Театральное искусство стран Востока, насчитывающее более двух тысяч лет развития, помимо уже названных особенностей имеет еще одну, пожалуй самую удивительную: оно не стало историей, а продолжает жить как театр наших дней, оказывает влияние на мировое искусство театра.

ДЕТСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Государственный академический детский музыкальный театр в Москве — первый у нас в стране и во всем мире театр оперы и балета для детей и юношества — был организован в 1965 г. Вот как определила задачи этого театра его основатель и руководитель известный советский режиссер и театральный деятель Наталия Ильинична Сац:

«Детский музыкальный театр — осуществление нашей давней мечты. Он создан для того, чтобы люди с детства учились понимать и любить музыку.

В единении театра и музыки таятся огромные возможности. Если музыкальные образы вызвать к жизни на сцене, если слить воедино музыку, слово, танец и при этом полностью изгнать из театра фальшь и дурные оперные штампы — воздействие такого спектакля трудно переоценить, в душе каждого маленького зрителя он оставит неизгладимый след. К созданию таких спектаклей и стремится наш молодой театр».

Многое в Детском музыкальном театре приходилось делать впервые. Прежде всего это — создание нового репертуара. Тесная творческая работа театра с драматургами и композиторами способствовала появлению многих музыкально-сценических произведений для детей. Первый спектакль Детского музыкального театра — опера М. И. Красева «Морозко» в постановке Сац — состоялся 21 ноября 1965 г. Успех спектакля «Морозко» у маленьких слушателей полностью подтвердил своевременность создания такого театра и правильность его творческих прицелов.

Вслед за персонажами оперы «Морозко» самые маленькие слушатели встретились на сцене Детского музыкального театра с озорными козлятами в опере М. В. Ковалю «Волк и семеро козлят», любопытным Буратино и добродушным папой Карло в опере И. В. Морозова «Золотой ключик», инициативной Красной Шапочкой, которая открыла лесную школу и учит зверей дружить, в опере М. Р. Раухвергера «Красная Шапочка».

Ребята постарше внимательно следили за приключениями отважного Мика (опера Т. Н. Хренникова «Мальчик-великан»), ловкого гимнаста Тибула (опера В. И. Рубина «Три толстяка»), веселых гномов (музыкальная комедия Э. С. Колмановского «Белоснежка»). О большой мечте вчерашних школьников стать моряками дальнего плавания вдохновенно рассказала опера Д. Б. Кабалевского «Сестры», адресованная юношеству. В тесном содружестве с театром написаны и поставлены на его сцене оперы «Моя мама» А. Э. Спадавеккиа, «Максимка» Б. М. Терентьева, «Лопушок у Лукоморья» М. П. Зива. Увлекательно и весело рассказывает об опере спектакль «Волшебная музыка» М. А. Минкова. На сцене Детского музыкального театра поставлены спектакли, музыку к которым написали композиторы братских республик нашей страны, зарубежных стран: оперы дагестанского композитора Ш. Р. Чалаева «Джунгли», бурятского композитора Б. Б. Ямпилова «Чудесный клад», армянского композитора Э. А. Хагагортына «Шапка с ушами», композитора из ГДР И. Верцлау «Мастер Рокле» и др.

По мере становления Детского музыкального театра росла и его балетная труппа. Первым балетным спектаклем театра был «Негритенок и обезьяна» Л. А. Половинкина (для самых маленьких). Вслед за ним зрители познакомились с балетами «Ящик с игрушками» К. Дебюсси, «Колобок» М. Р. Раухвергера, «Комар и самовар» Е. Ларионовой.

С первых дней существования театра наряду с опе-



Государственный академический детский музыкальный театр в Москве на проспекте Вернадского.

Сцена из балета «Соломенная кукла» на музыку А. К. Лядова.

В зрительном зале театра.



рами и балетами на его сцене звучала симфоническая и камерная музыка. Всемирно известная симфоническая сказка для детей «Петя и волк» С. С. Прокофьева, «Айболит и его друзья» И. В. Морозова, симфоническая юмореска «Мы с приятелем вдвоем» А. В. Чайковского, театрализованные концерты «Чайковский», «Пушкин в музыке», «За Родину с песней» — вот далеко не полный перечень программ этих концертов.

Новый этап в жизни Детского музыкального театра начался в 1979 г., когда театр переехал из маленького помещения на улице 25-го Октября в новое здание на проспекте Вернадского (главный консультант проекта Сац, архитекторы А. А. Великанов и В. Д. Красильников). В театре два зала: большой — на 1200 и малый — на 300 мест. В большой зал ведут три входа-портала, оформленные белокаменными скульптурными композициями на тему сказок А. С. Пушкина («Сказка о царе Салтане», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о золотом петушке»). В малый зал приглашают отлитые в бронзе герои симфонической сказки С. С. Прокофьева «Петя и волк», а в кассовый зал и педагогический комплекс — Мальчиш-Кибальчиш, Буратино и другие любимые герои произведений для детей. Венчает здание театра скульптура Синей птицы на золотой арфе, как бы символизирующая осуществленную мечту о подлинном Дворце Музыки и Театра для детей и юношества.

Каждого входящего в театр приветствуют с мостков, перекинутых через все нижнее фойе, знакомые герои спектаклей, благодаря живому и непринужденному общению с которыми юный зритель сразу попадает в мир театра и музыки. Этот мир окружает его и в ажурной ротонде для птиц, и в зимнем саду, и в

волшебной комнате, оформленной замечательными народными мастерами из русского села Палех, которую сами зрители называли «музыкальной шкатулкой». Уютен и удобен, несмотря на свою немалую вместимость, большой зрительный зал. Трехмерность сцены, подъемно-опускной оркестр, сложное и разнообразное световое и механическое оборудование сцены предоставляют большие возможности для создания интересных спектаклей. Уже на этой сцене звучали известная опера итальянского композитора Д. Пуччини «Мадам Баттерфляй» («Чио-Чио-сан»), опера молодого советского композитора А. В. Чайковского «Второе апреля» — о проблемах современной школы, опера А. Г. Флярковского «Отважный трубач», переносящая зрителей в Германию грозных лет зарождения фашизма, и др.

Значительно расширился репертуар балетной труппы Детского музыкального театра. С большим успехом идут на его сцене балеты И. А. Сац и Раухвергера «Синяя птица», В. М. Юровского «Алые паруса», программа «Вечер балета», включающая концертные номера на музыку русских, зарубежных и советских композиторов в постановке главного балетмейстера театра Б. Ф. Ляпаева.

Небольшое фойе малого зала украшают рельеф «Рождение музыки», а также работы жостовских мастеров и мастеров Хохломы. Малый зал камерной музыки. Здесь юные зрители слушают оперы В. А. Моцарта «Бастьен и Бастьена», Г. Шёдья «Свинопас», театрализованные концерты, посвященные творчеству П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, программы «У истоков итальянской оперы», «Знакомство с музыкальными инструментами», «Дети — детям» и многие другие.

Есть у Детского музыкального театра своя филармония. Абонементы концертов Детской филармонии продуманно вводят маленького слушателя в сложный мир большой симфонической музыки (главный дирижер театра И. Б. Гусман).

Детский музыкальный театр стал центром музыкально-эстетического воспитания подрастающего поколения. Он помогает оперным театрам страны в постановке спектаклей для детей и юношества, самодеятельным детским театрам-спутникам, работающим в Москве, Ташкенте, Владивостоке, Нефтекамске и других городах Советского Союза. Узы дружбы и творческого содружества связывают театр с педагогическим активом и активом учащихся многих московских общеобразовательных и музыкальных школ. Формы работы педагогической части Детского музыкального театра очень разнообразны. Они помогают театру в выполнении его основной миссии — приобщении юных к искусству театра и музыке.

Детский музыкальный театр часто выезжает на гастроли в другие города Советского Союза. С успехом выступали артисты театра перед юными зрителями Болгарии, ГДР, Чехословакии, Венгрии, Австрии, Франции, Бельгии, США, Канады, Японии, ФРГ, утверждая идеи дружбы, мира и гуманизма.

За успехи в деле эстетического воспитания подрастающего поколения театру присвоено звание «лауреат премии Ленинского комсомола». За выдающиеся заслуги в развитии советского театрально-музыкального искусства Н. И. Сац присвоены высокие звания Героя Социалистического Труда, народной артистки СССР, присуждены Ленинская премия и Государственная премия СССР.

Детские музыкальные театры открылись также в Киеве (1985) и в Ленинграде (1987).

ДЕТСКИЙ ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ

В 1917 г. в Петрограде вышла книга, посвященная декорационному оформлению спектаклей. Она началась словами: «Великое строительство идет на Руси — венец за венцом рубится новый уклад народной жизни. Не обозначились еще углы будущего здания, но уже возникает жадный вопрос у строителей: чем осветим, чем согреем новое наше жилище?.. Одной из первых возникает мысль о Театре...»

Автором этой книги был актер и режиссер Александр Александрович Брянцев (1883—1961). С мыслью о новом театре он встал в ряды его строителей, и в феврале 1922 г. на Моховой улице открылись двери Петроградского театра юных зрителей.

Театр юных зрителей (ТЮЗ)... В этом простом и привычном теперь словосочетании столь точно и емко определены программные художественные задачи театрального искусства для детей, что с течением времени все детские театры стали называть ТЮЗами.

А Ленинградский (бывший Петроградский) ТЮЗ приобрел авторитет правофлангового. В 1980 г. ему было присвоено имя А. А. Брянцева.

Критерии подлинного искусства обусловили серьезное отношение зрителей, критики, драматургов к новому театру. Самые авторитетные специалисты признавали, что ориентация репертуара и сценической выразительности на детскую аудиторию отнюдь не упрощает задач постановки спектаклей, а, напротив, вносит свои неповторимые краски в театральное искусство.

«Работа этого театра давно переросла границы узкопедагогических заданий театра для детей, его спектакли давно уже ставят и разрешают насущные общетеатральные задачи», — подчеркивалось в одной из рецензий 1926 г. на спектакль «Дон Кихот» (по М. Сервантесу), в котором главные роли исполняли известные актеры Н. К. Черкасов и Б. П. Чирков.

В стенах Ленинградского ТЮЗа выросли многие актеры, художники, композиторы, составившие затем новые творческие коллективы: Новый и Областной ТЮЗы в Ленинграде, театры юных зрителей в Новосибирске, Старой Руссе, Архангельске. И хотя Ленинградский ТЮЗ не был первым советским театром для детей — ему предшествовало создание детских театров в Краснодаре, Саратове, Москве, в самом Петрограде и некоторых других городах, но именно в Ленинградском театре была создана продуманная художественно-педагогическая программа воспитания юных зрителей средствами искусства, ставшая фундаментом всего тюзовского движения в стране.

Советский театр для детей создавался усилиями ведущих театральных мастеров, и это во многом определило его художественную значимость. В декабре 1918 г. в Петрограде открылись «Курсы по руководству детскими театральными представлениями и праздниками». Преподавали здесь опытные мастера театра — режиссеры В. Э. Мейерхольд, А. А. Брянцев, С. Э. Радлов, Н. А. Лебедев, Ю. М. Бонди. Весной 1918 г. при Московском Совете рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов был организован Детский отдел Театрально-музыкальной секции, которым руководила Н. И. Сац (см. *Детский музыкальный театр*). Ей удалось привлечь к работе с детьми талантливых актеров — И. В. Ильинского, М. И. Бабанову, писателя И. Г. Эренбурга и многих других.

В 1920 г. в Москве открылся Первый Государственный театр для детей (впоследствии Госцентюз). Он ставил инсценировки сказок, легенд, а вскоре в его репертуаре появилась пьеса о современном подростке. В стиле популярного тогда плакатно-театрализованного, агитационного представления театр повествовал о том, как московский беспризорник Колька Ступин (пьеса С. А. Ауслендера и А. А. Солодовникова называлась по имени героя) чудом, неожиданно для себя оказался в Америке. Он вступал в опасное единоборство с империалистами, спасал от крушения поезд, предотвращал взрывы и диверсии и наконец благопо-

Сцена из спектакля «Кошка, которая гуляла сама по себе» Р. Киплинга. Ленинградский театр юного зрителя.

Сцена из спектакля Ленинградского театра юного зрителя «Комедия ошибок» У. Шекспира.



лучно возвращался домой.

В 1928 г. театр показал «Черный Яр» — пьесу А. Н. Афиногенова, написанную по мотивам одноименной повести Л. И. Гумилевского. Режиссеры А. З. Окуничков и И. М. Доронин, художник Н. А. Шифрин рассказывали о становлении колхозного строя. В одной из центральных ролей — сельского пастушонка Егорки выступила Валентина Александровна Сперантова (1904—1978), открывшая этим ярким сценическим характером целую галерею замечательных актерских портретов юных героев, созданных ею на сцене Госцентюза и Центрального детского театра.

Летом 1921 г. сказкой Ц. Топелиуса «Жемчужина Адальмины» открылся Московский театр для детей под руководством Н. И. Сац. Здесь ставились сказки и легенды различных народов и времен. В спектакле «Пиноккио» по сказке К. Коллоди режиссер А. Д. Дикий и художник В. Г. Ковальциг построили конструкции из больших кубиков с нарисованными на них предметами. Кубики складывали в различные комбинации, и по ним можно было «прочесть», где происходит сценическое действие. Зрители с радостью входили в этот мир театральной игры, жили событиями и чувствами персонажей спектакля. И когда уже в другом представлении — «Будь готов» С. Розанова, поставленном к 7-й годовщине Октября, в зале неожиданно оказывались герои прежних спектаклей, зрители встречали их как старых знакомых; актеры вместе с публикой «строили» самолет и отправлялись на нем в Индию, чтобы защитить мальчика-индуса от злого англичанина-колонизатора.

Примечательную роль в становлении советского театра для детей сыграл Московский ТЮЗ, который

начал свою деятельность в качестве передвижной труппы в 1927 г. Театр ставил эстрадно-концертные обзоры, скетчи, игро-спектакли, предназначенные для показа в клубах, школах, на бульварах, во дворах детворе московских окраин и рабочих районов. В спектаклях «Сёмка-Жар» О. В. Рудаковой, «Изобретатели» А. М. Бонди, «Дом с привидениями» и «Путь далекий» Н. Я. Шестакова играли талантливые актеры Г. В. Бурцева, А. Р. Фуксина, Е. П. Наварская и другие.

Театры для детей все шире распространялись по стране. В Краснодаре детский театр открылся в 1920 г. пьесой-сказкой «Кошкин дом» С. Я. Маршак. В нем ставились преимущественно сказки, написанные С. Я. Маршаком и актрисой Е. И. Васильевой. В труппе работали известные актеры Д. Н. Орлов, А. А. Богданова, одаренная молодежь. Поставленные сказки вскоре вышли отдельной книжкой. 16 пьес и 6 театрализованных прологов с подробными режиссерскими комментариями стали важным подспорьем в работе детских театров и долго еще ставились профессиональными труппами и художественной самодеятельностью.

Детские театры 20—30-х гг. были очень разными, не похожими друг на друга. В Государственной мастерской педагогического театра под руководством Г. Л. Рошаля, будущего кинорежиссера, а тогда ассистента ряда спектаклей В. Э. Мейерхольда, с успехом шла пьеса Ж. Б. Мольера «Лекарь поневоле». Спектакль был поставлен без занавеса и декораций. Зрители сидели на большом ковре, актеры импровизировали текст. В спектакль были введены эпизоды из жизни Мольера, а после окончания представления сценическая площадка превращалась в игровую, ис-

полнители ролей и зрители пели, танцевали, разыгрывали несложные импровизации.

Создатели театра для детей хорошо понимали, что юному зрителю мало только веселых сказок и игровых, приключенческих представлений. «ТЮЗ, — писал А. А. Брянцев, — раз навсегда должен отказаться от так называемых «детских» пьес и обосновать свой репертуар не на маргариновой, а на подлинной литературе, отбирая из ее сокровищниц то, что доступно театральному восприятию определенных возрастных групп».

Так, уже первый спектакль «Конек-Горбунук», которым в 1922 г. открылся Театр юных зрителей в Петрограде, определял художественные, воспитательно-педагогические, организационные и этические принципы этого театра, его идейное и творческое лицо. Острый, динамичный сюжет, яркие характеры, языковая образность позволили создать спектакль, сочетающий напряженность драматического действия, музыку, хоровые песни, танец, *пантомиму*, оригинальное художественное оформление. Эпическое звучание приносили диалоги двух дедов-сказителей, которые объясняли происходящие на сцене события. Развернутые *мизансцены*, хоровые ансамбли торжественно открывали и закрывали зрелище. Так своеобразно использовались в этом спектакле приемы классического театра.

В спектакле «Бедность не порок» по пьесе А. Н. Островского по эскизам художника В. И. Бейера был выстроен интерьер купеческого дома, занавес имитировал ситцевую пестроту. Главной в постановке этой пьесы была тема любви бедных молодых людей, угнетаемых деспотическим самодурством властных. Широкое использование русских народных

песен, обрядов придавало спектаклю эмоциональную насыщенность. Речь персонажей отражала смену их душевных состояний — порыв, отчаяние, смятение, надежду.

Элементы детской игры органично вошли в постановки спектаклей «Похититель огня» (режиссер П. П. Горлов), «Гуси-лебеди» (режиссер А. А. Брянцев), «Похождения Тома Сойера» (режиссер Б. В. Зон).

В 1925 г. актер и режиссер Ленинградского ТЮЗа Л. Ф. Макарьев написал свою первую пьесу о юном герое-современнике «Тимошкин рудник», которая была поставлена А. А. Брянцевым. Роль крестьянского подростка Тимошки стала ярким дебютом талантливой актрисы К. В. Пугачевой. Деревенские кулаки выгнали из дому Тимошку, сына погибшего коммуниста. С сестренкой Анюткой мальчик приходит к рабочим на рудник. Тимошке удается предотвратить взрыв на шахте. Чувство ответственности за общее дело, доверие рабочих побуждают его к смелым поступкам.

Сама жизнь Советской страны изменяла содержание произведений для театра. В 20-е гг. главным действующим лицом в детском театре был беспризорник, позднее — подросток, помогающий взрослым восстанавливать страну. В 30-е гг. ведущее место на тюзовской сцене занимает школьник, потому что учение, школьные дела стали самыми важными для юного поколения страны. Пьесы о школьниках, их жизни и судьбах пишут Е. Л. Шварц, Л. Ф. Макарьев, В. А. Любимова, А. Л. Барто, С. В. Михалков, Л. А. Кассиль и другие.

Детский театр 30-х гг. отличался режиссерской фантазией, разнообразием репертуара.

В 1936 г. Московский театр для детей был преобра-

Д



Центральный детский театр (ЦДТ) в Москве.

Сцена из спектакля ЦДТ «Малыш» (по сказке А. Сент-Экзюпери «Маленький принц»).





Сцена из спектакля ЦДТ «Димка-Невидимка» Н. Н. Носова.

зован в Центральный детский театр (ЦДТ). На его сцене юные зрители увидели спектакль «Золотой ключик» (по А. Н. Толстому), поставленный Н. И. Сац и В. Д. Королевым. Персонажам спектакля — куклам была присуща живость характеров современных детей. В коротком эпизоде «рождения» Буратино из полена папы Карло артистка К. П. Коренева сумела показать пробуждение озорной мальчишеской души, дерзкое любопытство, юмор, храбрость и жизнерадостность Буратино. Оптимизм и радость веселой игры выразил художник В. Ф. Рындин в декорациях кукольного города.

К 20-летию Октября ЦДТ поставил «Белеет парус одинокий» по В. П. Катаеву. «Первым большим спектаклем... насыщенным серьезным содержанием и революционным чувством» назвал его С. В. Михалков.

В 1941 г. Московский ТЮЗ соединился с Государственным центральным театром юных зрителей (Госцентюзом). Испытания военных лет определили судьбы героев спектаклей детского театра. В 40-е гг. на сцене Московского ТЮЗа идут пьесы «Сын полка» (по В. П. Катаеву), «Красный галстук» и «Я хочу домой» Михалкова. Главный герой пьесы «Красный галстук» — подросток Шура Бадейкин. Гибель родителей в годы войны не сломила его. Он научился трудиться, принимать самостоятельные решения, узнал цену дружбы и товарищества. Пьеса «Я хочу домой» рассказывает о судьбе советских детей, вывезенных гитлеровцами в Германию, о их борьбе за возвращение на Родину.

В 50—60-е гг. в репертуаре Московского ТЮЗа появились спектакли, посвященные В. И. Ленину: «Именем революции», «Шестое июля» М. Ф. Шатрова, «Грозовой год» А. Я. Каплера.

Режиссеры этого театра Б. Г. Голубовский, П. О. Хомский, Ю. Е. Жигульский стремились сцени-

чески правдиво воссоздать образ юного современника, привлекая к творческому содружеству талантливых драматургов, актеров, композиторов. «Мужчина 17-ти лет» И. М. Дворецкого, «Мой брат играет на кларнете» А. Г. Алексина, «О чем рассказали волшебники» В. Н. Коростылева, «Остановите Малахова» В. А. Аграновского — в этих и других спектаклях проявилось яркое актерское дарование Р. А. Быкова, В. К. Горелова, В. В. Зубарева, Л. Н. Князевой, Е. Н. Васильева, Л. М. Ахеджаковой, Т. В. Дегтяревой, Т. М. Осмоловской. В 1987 г. театр возглавила Г. Н. Яновская.

В репертуаре для малышей в детских театрах всегда были драматическая сказка и веселая комедия. По мотивам одной из сказок К. Гоцци С. В. Михалков написал пьесу «Смех и слезы» — о приключениях Андрюши Попова в сказочном королевстве. «Перебивки» сказочного и реального быта, переключки с современностью определили ироническую интонацию и юмор сюжетных положений. Распространенный в русском фольклоре сюжет, в основу которого положен контраст внутренней душевной красоты и уродливого внешнего облика, варьировался в пьесах Т. Г. Габбе «Сказка про солдата и змею», «Хрустальный башмачок», «Город мастеров», «Оловянные кольца», И. В. Карнаухова и Л. Т. Браусевича «Аленький цветочек», «Золотые руки». Вера в силу истинной

Сцена из спектакля Московского театра юного зрителя «Собачье сердце» М. А. Булгакова.



Сцена из спектакля «Завтра была война» Б. Л. Васильева. Рижский театр юного зрителя.

В. А. Сперантова в роли Вани Солнцева в спектакле «Сын полка» (по одноименной повести В. П. Катаева). ЦДТ. Москва.



любви и созидательного труда звучала в пьесах Ю. Я. Принцева и Ю. А. Хочинского «Страна чудес», П. Г. Маляревского «Чудесный клад», И. К. Зака и А. Г. Кузнецова «Сказка о сказках», Е. Л. Шварца «Два клена».

Примечательным явлением в детском театре стали пьесы В. С. Розова «Ее друзья», «Страницы жизни», И. К. Зака и А. Г. Кузнецова «Дневник Наташи Соколовой», «Взрослые дети». В последующих пьесах В. С. Розова «В добрый час!», «В поисках радости», «Неравный бой», в пьесах А. Г. Хмелика «Друг мой, Колька!», Р. П. Погодина «Трень-брень», М. М. Рошина «Радуга зимой» и в ряде других современных подросток предстал как эмоционально и духовно содержательная личность. Нравственное становление героя совершалось в сложных поворотах его жизненной судьбы. В детский театр пришли конфликты и характеры большого общественного содержания. Идея борьбы за человека, за чистоту его души, за цельную личность, свободную от разладов со своей совестью, нашла поддержку и у актеров, и у режиссеров детских театров.

Весь опыт советского тьюзовского движения показывает, что театр для детей становится высоким искусством только тогда, когда его воспитательные задачи воплощаются в образной, художественной форме.

Уже несколько поколений замечательных мастеров сценического искусства сформировались в детском

театре: в драматургии — В. С. Розов, А. Г. Хмелик, А. Г. Алексин, Г. С. Мамлин, Ю. Я. Яковлев, Р. П. Погодин, И. Зиедонис, П. Путныньш и другие; в режиссуре — Н. И. Сац, А. В. Эфрос, Ю. П. Киселев, В. С. Фридман, А. Я. Шапиро, Б. А. Наравцевич, Б. Г. Голубовский, П. В. Цетнерович, С. Е. Димант, П. О. Хомский, А. В. Бородин, В. В. Кокорин, В. А. Гвоздков, Д. Тамулявичюте и другие; в актерском искусстве — В. К. Горелов, В. В. Зубарев, Н. Л. Карамышев, Г. П. Печников, Е. В. Перов и другие. Замечательные актрисы-травести, талантливо исполнявшие роли подростков, — В. А. Сперантова, К. П. Пугачева, А. А. Охитина, Л. С. Чернышева, М. Г. Купринова, Н. Н. Казаринова, Л. Н. Князева как эстафету передали свое мастерство следующему поколению — О. В. Волковой, И. Л. Соколовой, Л. А. Гниловой, Т. А. Канаевой и другим.

Центральным детским театром в 50—60-е гг. руководила воспитанница МХАТа, замечательный педагог, актриса, режиссер Мария Осиповна Кнебель. «Детский театр никак не опровергал эстетику, на которой я во МХАТе выросла», — подчеркивала М. О. Кнебель, выражая идею театрального просветительства. Сценически эта идея воплотилась в спектаклях, поставленных М. О. Кнебель, А. В. Эфросом, О. Н. Ефремовым на материале сказок П. П. Ершова, В. Н. Коростылева и М. Г. Львовского, пьес В. С. Розова, Н. Г. Долининой, А. Г. Хмелика, Н. А. Ивантер. В этих спектаклях специфика детского театра проявля-

лась прежде всего в утверждении за детьми и подростками права на богатство внутреннего мира, на самовыражение.

Точно чувствует психологические особенности восприятия детского, подросткового и молодежного зрителя Саратовский ТЮЗ, которым бессменно, вот уже около 50 лет, руководит Ю. П. Киселев. В репертуаре театра сценически яркие спектакли для малышей, захватывающие детское воображение зрелищной занимательностью; остросюжетные пьесы для подростков о судьбах их ровесников, отличающиеся глубиной отображения жизни и психологии героев; спектакли классического наследия.

Опора на классику вообще характерна для театров юных зрителей. А. А. Брянцев, Л. Ф. Макарьев, М. О. Кнебель, а сегодня Ю. П. Киселев, А. Я. Шапиро, А. В. Бородин видят в ней золотой фонд репертуара для детей, который передает новому поколению зрителей и актеров накопленный культурный опыт, формирует их духовный облик, расширяет творческие возможности театральных коллективов. Со всей очевидностью актуальность классики в ТЮЗе проявляется, например, в творческой практике главного режиссера Рижского театра А. Я. Шапиро. Так, вопрос становления личности молодого человека режиссер решает на примере «Пер Гюнта» Г. Ибсена.

Видеть проблемы современной жизни подростка, уважать его личность, чувство собственного достоинства, понимать особенности восприятия им красоты и гармонии окружающей действительности и существующих в ней противоречий — непереносимое условие творчества в детском театре. «Я смотрю на своего сына и вижу беспредельный мир, — говорит главный режиссер ЦДТ А. В. Бородин. — Тогда я начинаю понимать, почему Достоевский, Чехов, Толстой писали детей с такой силой, с такой мощью...» О спектаклях Молодежного театра Литовской ССР, поставленных его главным режиссером Д. Тамулявичюте, в одной из рецензий сказано: «Театр отстаивает поэтическое отношение к окружающей жизни в противовес заскорузлomu, расчетливому жизнеустройству... Поэтическое как антимещанское, антипрагматическое — вот трактовка, которую предлагает в своих спектаклях Д. Тамулявичюте. — Поэзия не отрывается от прозы, житейских отношений, не возвышается над обыкновенными людьми».

Возрастной диапазон тюзовской аудитории достаточно широк. Не случайно некоторые театры называются сегодня театрами для детей и юношества, молодежными театрами, *Ленинского комсомола театрами*. В поисках проблемного репертуара детский театр обращается к прозе и кинодраматургии, к поэзии и публицистике, выводит на сцену героев В. П. Астафьева, В. Г. Распутина, Б. Л. Васильева, М. А. Булгакова, Е. И. Габриловича и других.

Лучшие современные спектакли детского театра вызывают у зрителей «волнение мысли», живой эмоциональный отклик, пробуждают эстетическое чувство, творческое начало, нравственное самосознание.

Театр и драматургия для детей — важная составная часть советской культуры. И все процессы, свойственные современному искусству, — усиление гражданских черт характера героя, широта и масштабность новых выразительных средств, тематическое многообразие — все это в полной мере присуще и театру для детей.

ДЕТСКОЕ КИНО

Создатели детских фильмов обращаются к темам, прямо связанным с жизнью детей, с их интересами и мечтами, ставят проблемы и выражают идеи, наиболее им понятные.

Картины для детей делаются во всем мире; подлинными мастерами этого жанра работают во многих зарубежных странах. Но только в нашей стране детское кино впервые стало считаться особой, специальной областью кинематографа. В 1936 г. в Москве была создана студия «Союздетфильм», переименованная в 1948 г. в Студию детских и юношеских фильмов имени М. Горького, а в 1963 г. — в Центральную студию детских и юношеских фильмов имени М. Горького. Стали открываться кинотеатры юного зрителя. Детских картин становилось все больше. В их числе появились увлекательные фильмы-сказки: «По щучьему веленью» (1938) и «Василиса Прекрасная» (1940) режиссера А. А. Роу, «Золотой ключик» (по А. Н. Толстому, 1939) режиссера А. Л. Птушко. Одна из лучших экранизаций классических произведений детской литературы — «Дети капитана Гранта» (по Ж. Верну, 1936) В. П. Вайнштока.

К значительным достижениям советского киноискусства конца 30-х гг. относится кинотрилогия М. С. Донского о детстве и юности М. Горького — «Детство Горького» (1938), «В людях» (1939), «Мои университеты» (1940). Творческой удачей был фильм В. Г. Легошина «Белеет парус одинокий» (1937, по повести В. П. Катаева). Юные зрители с увлечением смотрели картины, поставленные по книгам А. П. Гайдара: «Дума про казака Голоту» (1937) И. А. Савченко (по рассказу «Р. В. С.») и «Тимур и его команда» (1940) А. Е. Разумного.

В годы войны съемки фильмов для детей не прекратились. Один из лучших — «Жила-была девочка» (1944) В. В. Эйсымонта — рассказал о детях осажденного Ленинграда.

Сразу после войны появилось несколько интересных картин. Советским детям, вступающим в мирную жизнь, посвящен фильм «Здравствуй, Москва!» (1946) С. И. Юткевича. Яркое, полное сказочных чудес зрелище развернулось в фильме А. Л. Птушко «Каменный цветок» (1946) (по уральским сказам П. П. Бажова). А другая экранная сказка (по сценарию известного драматурга Е. Л. Шварца) — «Золушка» (1947) Н. Н. Кошеверовой и М. Г. Шапиро —

Кадр из фильма «Тимур и его команда» (по А. П. Гайдари). 1940. Режиссер А. Е. Разумный.



своей добротой и мудростью завоевала любовь и юных и взрослых зрителей.

Мастера детского кино накопили к этому времени большой опыт, они решали задачи непростые, требующие особого таланта, понимания и умения. Надо было не только удачно выбирать, но и точно разрабатывать для экрана сюжеты, близкие и понятные юному зрителю. А кроме того, искать и безошибочно находить лучших исполнителей на роли юных героев (особенно тогда, когда эти роли главные). Из многих десятков, а иногда и сотен детей режиссер должен выбрать один неповторимый характер — того, кто лучше всего подходит к данной роли. И не раз бывало, что в юных актерах кинематографистам удавалось раскрыть настоящие артистические дарования. Так, исполнители главных ролей в фильмах «Первоклассница» (1948) И. А. Фрэза и «Пятнадцатилетний капитан» (по Ж. Верну, 1946) В. Н. Журавлева — девочка Наташа Защипина и подросток Всеволод Ларионов в дальнейшем избрали актерский труд своей профессией.

Детское кино имеет свои особенности, но развивается оно вместе со всем советским киноискусством, как важная его часть. Юные зрители — это будущие взрослые, юные граждане нашей страны. И не случайно именно на студии «Союздетфильм» было создано одно из самых значительных произведений послевоенного советского кино — «Молодая гвардия» С. А. Герасимова (1948, по одноименному роману А. А. Фадеева). Дети смотрели этот фильм наравне со взрослыми и полюбили его героев. Образы в искусстве, отражающие героический путь, пройденный страной, народную судьбу, подвиги, свершенные «ради жизни на земле», привлекают и воспитывают зрителей самых разных поколений.

С середины 50-х гг. количество новых фильмов стало

быстро расти, темы их становились все многообразнее. Некоторые из них рассказывали о событиях революционного прошлого (например, «Школа мужества» (1954) В. П. Басова и М. В. Корчагина по повести А. П. Гайдара «Школа»), другие были посвящены современности. Как можно ближе подойти к жизни, к чувствам и заботам юных героев стремились авторы таких фильмов 60-х гг., как «Друг мой, Колька!» (1961) А. Н. Митты и А. А. Салтыкова, «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964) Э. Г. Климова, «Звонят, откройте дверь» (1966) А. Н. Митты. Это фильмы о подростках, которые в отношениях между собою и со взрослыми определяют свою жизненную позицию, ищут правду, борются с несправедливостью, учатся отстаивать свои взгляды и защищать чувства. Главную роль в фильме «Звонят, откройте дверь» исполнила школьница Лена Проклова, и созданный ею образ был оценен как замечательная актерская работа. Интересно, что спустя десять лет Е. И. Проклова, став актрисой, сыграла в картине «Ключ без права передачи» (1977) Д. К. Асановой сложную роль молодой учительницы, старающейся завоевать доверие своих учеников.

В детском кино 70-х гг. очень важны фильмы, рассказывающие об одном из главных открытий, которое приходит к человеку в отрочестве, — о первой любви. Красоту этого открытия стремились выразить создатели таких фильмов, как «Сто дней после детства» (1975) С. А. Соловьева, «Не болит голова у дятла» (1975) Д. К. Асановой и «Горькая ягода»

Кадр из фильма «Плюмбум, или Опасная игра». 1986. Режиссер В. Ю. Абдрашитов.



Кадр из фильма «Автомобиль, скрипка и собака Клякса». 1975. Режиссер Р. А. Быков.



Кадр из фильма «Варвара-краса, длинная коса» (слева). 1970. Режиссер А. А. Роу.

Кадр из фильма «Не болит голова у дятла». 1975. Режиссер Д. К. Асанова (справа).



(1977) К. Ш. Камаловой. Первая любовь — это еще и испытание, проверяющее человека на душевную красоту и стойкость. Об этом особенно ярко говорится в некоторых картинах, появившихся в 80-х гг: «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (1980) Н. И. Лебедева и Э. А. Ясана и др.

Особенно много фильмов посвящено жизни школьников. Герои их могут быть совсем еще маленькими, как в картинах «Жили-были в первом классе» (1978) М. Н. Касымовой и «Мужское воспитание» (1983) У. Сапарова и Я. Сеидова. И могут быть уже почти взрослыми, как в фильмах «Розыгрыш» (1977) В. В. Меньшова и «Вам и не снилось» (1981) И. А. Фрэза.

Конечно, интересы и запросы юных зрителей во многом зависят от их возраста. Например, младшие школьники больше всего любят фильмы-сказки. Те,

кто учится в пятом—седьмом классах, смотрят фильмы с острым сюжетом, особенно приключенческие (см. *Приключенческий фильм*). Старшеклассники предпочитают такие картины, герои которых стремятся найти свое место в жизни, решают проблемы выбора: кем стать, каким быть, как поступать? Поэтому сценаристам и режиссерам детского и юношеского кино приходится каждый раз определять «главного адресата» своей новой картины, создавать ее в расчете на тот или иной возраст зрителей.

Но даже при точном «адресе» фильма его могут с удовольствием смотреть и другие зрители. Фильмы-сказки, например, нравятся не только младшим школьникам. Кроме того, если фильм, интересный для одного возраста, совсем не интересен для других, то это вряд ли по-настоящему хороший фильм. Ведь даже киносказка может быть поставлена так, что



Кадр из фильма «Сказка странствий» с участием А. А. Миронова. 1983. Режиссер А. Н. Митта

Д

Кадр из фильма «Чучело», 1984. Режиссер Р. А. Быков. В главных ролях — Ю. В. Никулин и К. Орбакайте

взрослые, глядя на экран, с радостью вспоминают свое детство. Таков советско-румынский фильм «Мама» (1977) Э. Бостан. Киносказки, созданные режиссером Р. А. Быковым, — «Айболит-66» (1967), «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» (1975) и др. — с самого начала замышлялись так, чтобы юные зрители любых возрастов могли найти в них что-то интересное для себя. То же относится и к другим жанрам, например к научно-фантастическим фильмам: так, картина «Через тернии к звездам» (1981) Р. Н. Викторова рассчитана прежде всего на зрителей-подростков, но не оставляет равнодушными и тех, кто старше.

Современное детское и юношеское кино разнообразно по своей тематике. Оно рассказывает не только о современности, но и об историческом прошлом, о годах революции, о времени Великой Отечественной войны. Подросток, судьба которого показана в фильме «Ночь коротка» (1982) М. Беликова, совсем не похож на юного немца, изображенного в картине «Александр Маленький» (1982) В. Фокина, но оба они спасены для мирной жизни потому, что в войне победили мужество и человечность советских людей. О том, что в настоящем герои соединяются смелость и доброта, говорит, например, и образ молодого Гайдара, созданный в картине «Конец императора тайги» (1978) В. Саруханова, и кинорассказ о современных школьниках «Колыбельная для брата» (1972) В. Волкова. Фильм «Чучело» (1984) Р. А. Быкова взволновал зрителей разных поколений и заставил их горячо спорить, но никого не оставил равнодушными искренность и благородство, доброта и стойкость девочки — героини фильма.

Советское детское кино — многонациональное, во



всех наших республик есть настоящие мастера этого вида искусства.

Детское кино успешно развивается и в странах социалистического содружества. Известны фильмы для детей, созданные в Болгарии, и среди них — «Ежи рождаются без колючек» (1971) Д. Петрова и др. В Чехословакии успешно работают К. Земан — прославленный мастер фантастического жанра, постановщик фильма «Губительное изобретение» (1958, по мотивам романов Ж. Верна; в советском прокате шел под названием «Тайна острова Бэк-Кап»), К. Кахия, создавший лучшую экранизацию книги австралийского писателя А. Маршалла «Я умею прыгать через лужи» (1971), и многие другие. Судьбам детей посвятил свое творчество польский режиссер Я. Насфетер. Фильмы для детей создаются также в ГДР, Венгрии, Румынии, Югославии. Регулярно проходят

Кадр из фильма «Мю, мой Мю!»
(по одноименной сказке шведской
писательницы А. Линдгрен). 1987.
Режиссер В. А. Грамматиков.



международные фестивали детских фильмов в Москве, Братиславе, Варне, Брно, Загребе и других городах. Эти творческие смотры способствуют обмену опытом между кинематографистами, обогащают представление зрителей о жизни людей в различных странах.

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО

Это вид киноискусства, основанный на съемках подлинных жизненных фактов, событий и явлений. Можно сказать, сама история киноискусства началась с документального кино, поскольку первые фильмы братьев Люмьер (1895) представляли собой не что иное, как хроникальный репортаж, запечатлевший прибытие поезда, выход рабочих с фабрики и т. д. В последующие годы наибольшее внимание уделялось развитию игрового кино, хотя наиболее крупные кинофирмы наряду с художественными фильмами выпускали и хроникальные журналы.

Подлинного расцвета документальное кино достигло в нашей стране в годы Советской власти. У его истоков стоял В. И. Ленин, подчеркнувший в одной из бесед с А. В. Луначарским, что «производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники...» (Полн. собр. соч. Т. 44. С. 579).

Не случайно именно в нашей стране появился и первый периодический киножурнал «Кинонеделя», созданный под руководством одного из классиков мирового документального кино — Дзиги Вертова.

Уже за годы гражданской войны советская кинохроника прошла большой путь — от элементарной фиксации событий, жизненного материала до образного его толкования. Принципы отражения новой, революционной действительности, сформировавшиеся в хронике, оказали огромное влияние на игровое кино. Именно поэтому, говоря о своем всемирно известном «Броненосце «Потемкине» (1925), С. М. Эйзенштейн отмечал, что он выстроен как хроника, но действует как драма.

Успехи советского документального кино 20—30-х гг. определили и пути новаторских исканий документалистов других стран — Р. Флаэрти и В. Рутмана, Д. Гирсона и Й. Ивенса.

Советская документалистика уже в те годы отличалась значительными достижениями. Так, исследуя возможности съемки и монтажа, Дзига Вертов и его единомышленники перешли от событийной хроники к кинопублицистике. В выпусках периодического журнала «Кино-Правда», вершиной которого стала «Ленинская Кино-Правда» (1924), Дзига Вертов много и активно экспериментировал с ускоренной и замедленной съемкой, съемкой с движения, съемкой скрытой камерой, монтажным соединением кадров не по хронологическому, а по логическому принципу. Это позволяет ему создать ряд полнометражных фильмов, посвященных стране победившей революции, — «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», «Одиннадцатый». В фильме «Человек с киноаппаратом» он впервые раскрывает возможности документального кинонаблюдения жизни.

Во второй половине 20-х гг. Эсфирь Шуб, работая со старой хроникой, создает такие ленты, как «Россия Николая II и Лев Толстой», «Падение династии Ро-



А. М. Горький и Р. Роллан. Документальная съемка. 1935.

Летчик-испытатель Герой Советского Союза В. П. Чкалов с сыном. Кадр из киножурнала «Новости дня». 1936.

мановых», «Великий путь», открыв тем самым новый жанр документального кино, получивший название монтажного фильма.

В съемках различных событий совершенствуется мастерство документалистов страны. Заметно расширяется жанрово-тематический диапазон фильмов, углубляется исследовательский, аналитический характер этого важнейшего вида искусства.

Блестящие достижения советского документального кино наиболее ярко проявились в годы Великой Отечественной войны. С первых дней войны 250 кинооператоров находились в действующей армии. Они

отсняли миллионы метров киноплёнки, нередко ценой собственной жизни. Каждый пятый из фронтовых кинохроникеров погиб на фронтах Великой Отечественной, но труд их не пропал даром. И по сей день советское документальное кино черпает уникальный материал в хронике военных лет. В эти трудные для страны годы выросло замечательное мастерство таких режиссеров и операторов документального кино, как

Кадр из публицистического документального фильма «Обыкновенный фашизм». 1966. Режиссер М. И. Ромм.



Дзига Вертов

Кадр из фильма «Легко ли быть молодым?». 1987. Режиссер Ю. Подниекс.



РОМАН ЛАЗАРЕВИЧ КАРМЕН (1906—1978)



Роман Лазаревич Кармен — выдающийся режиссер, оператор и сценарист советского документального кино, народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской и Государственных премий. Он родился в Одессе, в семье писателя-большевика. Во время гражданской войны его отец попал в плен к денikinцам и после перенесенных там пыток вскоре умер. Судьба отца, его книги о жизни рабочих одесского порта во многом повлияли на формирование мировоззрения будущего режиссера, пробудили у него уважение к человеку труда, страстное неприятие насилия и несправедливости.

Подаренный отцом фотоаппарат вызвал у юноши страстное увлечение искусством фотографирования. Он постепенно научился видеть необычное в обыденном, мастерски фиксировать интересный факт. Это увлечение перешло в профессию. В 1923 г. в «Огоньке» был опубликован первый снимок Кармена, и затем в течение нескольких лет он работал фотокорреспондентом. Но его влекла динамика кадра — то, что присуще кино.

В 1928 г. Кармен поступает на операторский факультет Государственного техникума кинематографии (нынешний ВГИК). С этих пор его судьба тесно переплелась с судьбами многих его современников, с биографией нашей страны и всей планеты.

Фильмы Кармена хранят своего рода летопись трудовой жизни Советской страны. Среди запечатленных им событий — пуск Косогорской домны, каракумский автопробег, героический дрейф в Арктике ледокола «Георгий Седов». Его картины о нефтяных промыслах «Повесть о нефтяниках Каспия» (1953) и «Покорители моря» (1959) были удостоены Ленинской премии.

С начала Великой Отечественной войны Кармен на фронте. В 1941 г. он снимает эпизоды разгрома гитлеровцев под Москвой, в 1942 г. — жизнь несломленного блокадного Ленинграда, в 1943 г. — картины Сталинградской битвы. В 1945 г. Кармен стал свидетелем подписания акта о безоговорочной капитуляции Германии. На материалах фронтовой хроники и съемок Нюрнбергского процесса Р. Л. Кармен вместе с писателем Б. Л. Горбатовым создал яркий публицистический фильм-приговор, фильм-обвинение «Суд народов» (1947).

Кинопублицистика занимала значительное место в творчестве Кармена. Среди его работ — фильмы «Вьетнам» (1954), «Утро Индии» (1959), «Гость с острова Свободы» (о Кубе, 1963), «Товарищ Берлин» (1969) и др.

Его камера запечатлела Долорес Ибарру-

ри — пламенного борца против фашизма в республиканской Испании, знаменитого пляжника Ивана Папанина, видных деятелей международного национально-освободительного движения — Хо Ши Мина, Фиделя Кастро, Сальвадора Альенде, Луиса Корвалана, десятки других выдающихся людей.

Кармен неизменно появлялся со своей камерой в самых горячих точках планеты, будь то Испания, Вьетнам или Латинская Америка. Его творчеству было чуждо спокойное созерцание, в нем всегда четко прослеживалась гражданская позиция, политические убеждения автора, его личное отношение к запечатленным событиям. Поэтому фильмы Кармена не стареют, не теряют эмоционального заряда, всегда звучат современно.

Тема борьбы за мир была основной в творчестве Кармена. Он показал в своих фильмах и книгах, какой дорогой ценой достались мир и свобода Китаю, Вьетнаму, Кубе. Кармен видел трагедию Чили и в 70-е гг. посвятил этой стране свой кинотриптих: «Пылающий континент», «Чили. Время борьбы, время тревог», «Камарадос — товарищи».

Режиссер постоянно возвращался к кинодокументам 40-х гг., рассказывая правду о второй мировой войне новым поколениям, призывая их к бдительности. Фильм «Великая Отечественная», поставленный совместно советским и американским телевидением, буквально потряс зрителей в США, от которых скрывали правду об этой войне. Этот фильм, запечатлевший незабываемые страницы героической истории Советского государства, неоднократно демонстрировался в нашей стране. Когда последние смонтированные Карменом серии показывались по советскому телевидению, его уже не было в живых. Но своим творчеством он продолжал и продолжает бороться за мир и лучшее будущее нашей планеты.

Кадр из документального фильма
«В горнице моей». 1987. Режиссер
Н. Войков.



Р. Л. Кармен, Р. Г. Григорьев, А. И. Медведкин, С. Е. Гусев, А. А. Лебедев, Л. В. Варламов, И. П. Копалин, Б. Р. Небылицкий, Е. Ю. Учитель, В. В. Микоса и другие.

Развитию советского и мирового документального кино во многом способствовала работа в кинопублицистике таких известных мастеров игрового кинематографа, как С. А. Герасимов и А. П. Довженко, С. И. Юткевич и Ю. Я. Райзман, А. Г. Зархи и И. Е. Хейфиц.

Большое значение для дальнейшей эволюции документального кино в нашей стране имело активное вовлечение в разработку его важнейших тем писателей и журналистов. Все чаще в титрах картин встречаются имена Б. Л. Горбатова, Н. С. Тихонова, А. А. Суркова, К. М. Симонова, И. Г. Эренбурга, Л. В. Никулина, С. А. Смирнова...

Однако с начала 60-х гг. более 20 киностудий и 10 секторов студий художественных фильмов, выпускающих документальные ленты, чаще работали над парадно-отчетными картинками, связанными с жизнью отдельных регионов и страны в целом. Лишь отдельные режиссеры стремились к образному, аналитическому осмыслению события, выявлению «болевых» точек нашего общества, его прошлого и настоящего. Но в редких случаях эти работы мог увидеть зритель.

Перелом наступил после апрельского (1985) Пленума ЦК КПСС. Еще до того, как мастера художественного кино начали дискутировать о путях перестройки советской кинематографии, документалисты сумели очертить многие из проблем, которые стоят сегодня перед нашим обществом, вернуть документальному фильму его образность, аналитичность, гражданский пафос.

К числу лент, обративших на себя внимание, — «Легко ли быть молодым?» Ю. Подниекса, «Высший суд» Г. Франка, работы молодых документалистов — А. Сокурова, С. Лукьянчикова, И. Гелейна, С. Буков-

ского, Т. Скабард, М. Алиева, В. Тюлькина, В. Семенюка, Б. Садыкова, Х. Джураева, Г. Чубуковой, А. Хачатряна и других.

ДРАМАТУРГИЯ

Драматургия, драма (греческое *dráma* — действие) — наряду с эпосом и лирикой один из трех родов художественной литературы. Включает произведения, предназначенные для сценического воплощения и относящиеся к различным жанрам (трагедия, комедия, драма, мелодрама, водевиль, фарс).

Буквальный перевод с греческого слова *т р а г е д и я* означает «песнь козлов». Дело в том, что в древнегреческих обрядах-праздниках, где зародилась трагедия, участвовали ряженные в козлиных шкурах и масках, изображавшие сатиров — спутников бога Диониса и распевавшие оды в его честь.

Формирование жанра происходило постепенно. Простое общение запевал дифирамбов (од, хвалебных песен) и хора, в процессе которого слушателям сообщались истории из жизни богов и героев, с течением времени перерастало в особый тип художественного произведения. В нем все большее место отводилось непосредственному изображению персонажей трагических событий, а действие начинало преобладать над рассказом. Наивысшего расцвета античная трагедия достигла в творчестве Эсхила, Софокла и Еврипида (см. *Античный театр*).

Английские драматурги эпохи Возрождения (см. *Возрождения театр, Английский театр, У. Шекспир*) изменили структуру трагедии, отбросили считавшееся у древних обязательным единство действия, соединили в пьесе комическое и трагическое. Трагедии Шекспира отличаются необыкновенной свободой построения, огромной смысловой емкостью: они словно вобрали в себя весь спектр социальных и философских воззрений эпохи, отразили остроту и сложность фундаментальных общественных конфликтов.

Однако уже в XVII в., с утверждением *классицизма* в искусстве, трагедия оказалась одним из наиболее регламентированных драматургических жанров, подчинявшимся строгим правилам — единства действия, места и времени, размежевания трагического и комического. Но и в это время создавались замечательные произведения. Так, в творчестве французских драматургов П. Корнеля и Ж. Расина трагедия обрела подлинную глубину и поэтическую силу (см. *Французский театр*). В дальнейшем жанр трагедии стремился изжить классицистские ограничения.

В XIX в. драматурги стали уделять больше внимания драме, более приспособленной (в отличие от трагедии) для изображения реальных жизненных коллизий, насущных проблем и обычных человеческих судеб.

В современном театре в своем чистом виде трагедия встречается редко, хотя существует тенденция к ее возрождению. Это можно объяснить историческим опытом XX в. с его социальным динамизмом, остротой классовых столкновений, опустошительными войнами и угрозой ядерной катастрофы.

В трагедии обычно изображаются наиболее глубокие противоречия между человеком и обществом. Трагический герой вступает в неразрешимый конфликт с миром, действительностью, с самим собой. Борьба, которую ведет герой, нередко приводит к его гибели. Но она не исчерпывает конфликта, а лишь обнажает его масштабность. Судьба героя вызывает у зрителей, по словам Аристотеля, «страх и сострадание», заставляет пройти через трагическое переживание, пробуждающее к жизни их интеллектуальные и нравственные силы. С такой природой трагедии связана особенность ее воздействия на зрителей, которую Аристотель определил термином «катарсис» («очищение»). Вокруг этого понятия и сегодня еще ведутся теоретические споры. Одни исследователи трактуют природу катарсиса как чисто нравственную, другие видят в нем реакцию психофизиологическую.

Комедия, как и трагедия, родилась в Древней Греции из обрядов, сопровождавших праздники в честь бога Диониса (см. *Античный театр*). Но если трагедия возникла из торжественной части праздника, то комедия — из шествия ряженных, распевавших озорные песни. Греческие слова *kómos* — шествие и *ōdé* — песнь и дали название жанру комедии. «Отцом комедии» называют древнегреческого комедиографа Аристофана (ок. 445 — ок. 385 до н. э.). Популярен этот жанр был и в Древнем Риме (Плавт, Теренций). Именно римская комедия оказала существенное влия-

ние на развитие жанра в Европе.

Комедия, трезво исследуя человеческую природу, высмеивала пороки и заблуждения людей. Основываясь на изображении комических персонажей и ситуаций, она поднималась к принципиальным обобщениям, прозорливо судила о личности и обществе. Лучшие образцы этого жанра отличаются бескомпромиссностью анализа, остротой и смелостью изображения пороков общества.

В разных странах на всех этапах истории театра возникали свои варианты комедий. Известны «ученая» комедия итальянских гуманистов (см. *Возрождения театр, Итальянский театр*) и испанская комедия *Lope de Vega* и Кальдерона (см. *Испанский театр*), английская комедия эпохи Возрождения (*У. Шекспир* и его современники), французская классицистская комедия (см. *Французский театр, Ж. Б. Мольер*), комедия эпохи Просвещения, русская реалистическая комедия (см. *Русский театр, Н. В. Гоголь, А. Н. Островский*).

Принципы классификации комедии многообразны. В зависимости от структуры различают комедии характеров и комедии положений. По типу сюжетов и характеру их обработки комедии могут быть бытовыми, лирическими, сатирическими, комедиями нравов. Бывают героические комедии, трагикомедии (когда комедийный конфликт приобретает черты глубокого драматизма). Комическое проявляется в произведениях этого жанра разными своими гранями и оттенками: от легкой иронии, насмешки до бичующей сатиры, от мягкого юмора до горького сарказма. Однако чаще всего в пьесах возникает сложный сплав как структурных, так и чисто стилистических элементов. Это особенно характерно для современного театра.

Трагедия «Отелло» У. Шекспира в Национальном театре Великобритании в Лондоне. Отелло — Л. Оливье, Яго — Ф. Финлей.

Сцена из комедии «Женитьба Фигаро» П. Бомарше с участием А. А. Миронова и А. Е. Ширвиндта. Московский театр Сатиры.





Сцена из спектакля «Степан Разин» по одноименному произведению В. М. Шукшина. Театр имени Евг. Вахтангова. В роли Степана Разина М. А. Ульянов.

Мелодрама. С картины французского художника XIX в. О. Домье.



Драма (в узком смысле) — жанр драматургии, занимающий промежуточное место между комедией и трагедией. В XVIII в. французский писатель и философ эпохи Просвещения Д. Дидро в своих работах ввел драму в круг драматургической литературы как самостоятельный жанр, в котором изображается мир реального человека с его проблемами и психологией, отношениями с окружающей действительностью. С течением времени драма становится одним из ведущих театральных жанров. С ней связано творчество Г. Э. Лессинга, Ф. Шиллера в Германии; во Франции В. Гюго создает тип романтической драмы, оказавшей серьезное влияние на развитие мирового театра.

Интерес к драме возрастает с возникновением режиссерского искусства. Формируются принципиально новые драматургические конструкции, типы конфликта, способы построения сюжета, обрисовки человеческих характеров. Таковы драмы Г. Ибсена, Г. Гауптмана, А. Стриндберга, напряженно конфликтные пьесы А. М. Горького. А. П. Чехов в своих драмах осуществил принципиальные преобразования самих основ театрального мышления. Становясь все более многоликим, жанр драмы способствует сближению сценического искусства с поисками, ведущимися в области поэзии, прозы, публицистики. В наши дни драма отличается серьезным содержанием, отражает различные аспекты жизни человека и общества, исследует человеческую психологию, затрагивает важнейшие современные проблемы.

Мелодрама — пьеса с острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, морально-поучительной тенденцией. Возникла в конце XVIII в. во Франции, в России — в

Кадр из фильма «Ах, водевиль, водевиль!» с участием М. И. Пуговкина. 1983.



20-х гг. XIX в. (пьесы Н. В. Кукольника, Н. А. Полевого и др.). Отдельные элементы мелодрамы встречаются в творчестве некоторых советских драматургов — А. Н. Арбузова, А. Д. Салынского и других.

Водевил — один из видов комедии положений с песнями-куплетами и танцами. Возник во Франции; классики французского водевиля — Э. Скриб, Э. Лабиш. Лучшим произведением этого вида присущи задорное веселье, злободневное отображение действительности. В России известны водевили Н. И. Хмельницкого, А. С. Грибоедова, А. А. Шаховского, А. И. Писарева, Н. А. Некрасова... Одноактные пьесы А. П. Чехова продолжили традицию водевиля (при этом он не использовал куплетов). На сцене советских театров шли водевили современных писателей — В. П. Катаева, В. В. Шкваркина и других.

Фарс — комедия-водевиль XIX—XX вв. легкого содержания с чисто внешними комическими приемами.

ЗВУКОВОЕ КИНО

В октябре 1889 г. из поездки по Европе в Америку вернулся известный изобретатель Т. А. Эдисон. Осматривая свои лаборатории, он решил заглянуть и в комнату № 5, которую его сотрудники в шутку прозвали «Черной Марией». Едва переступив порог, Эдисон увидел на стене изображение своего главного помощника Диксона, который вдруг «ожил» — снял шляпу, поклонился и сказал: «Здравствуйте, господин Эдисон. Я счастлив вас приветствовать. Надеюсь, что вы довольны кинетофографом?»

Французский историк кино Ж. Садуль прокомментировал это историческое событие следующим образом: «Первый фильм был спроецирован на экран. И это был звуковой фильм». Фактически дело обстояло именно так. Но между демонстрацией первого экспериментального ролика и моментом возникновения звуковой кинопромышленности пролегла дистанция почти в сорок лет. Она вместила в себя целую историю развития и гибели *немого фильма*.

Что же помешало кино уже с первых шагов стать звуковым? Прежде всего техническое несовершенство систем записи и воспроизведения звука. Совершенно неразрешимой на заре кино представлялась и проблема соединения, синхронизации изображения и звука на экране. Многочисленные попытки совместить работу кинетоскопа и граммофона в конце XIX в. так и не увенчались успехом.

Но были и другие причины психологического и эстетического характера. Дело в том, что движущееся, лишенное звука изображение таило в себе какую-то особую, и, как поначалу казалось зрителям, волшебную силу пластической выразительности окружающего мира. Зрительные образы открывали скрытую в повседневности жизнь предметов, человеческих лиц, глаз, жестов. Сама реальность представала на

экране в каком-то обновленном и в то же время магическом свете. Недаром экранное искусство получило название «великий немой». Но на смену ему пришел новый вид кино — искусство звукового фильма.

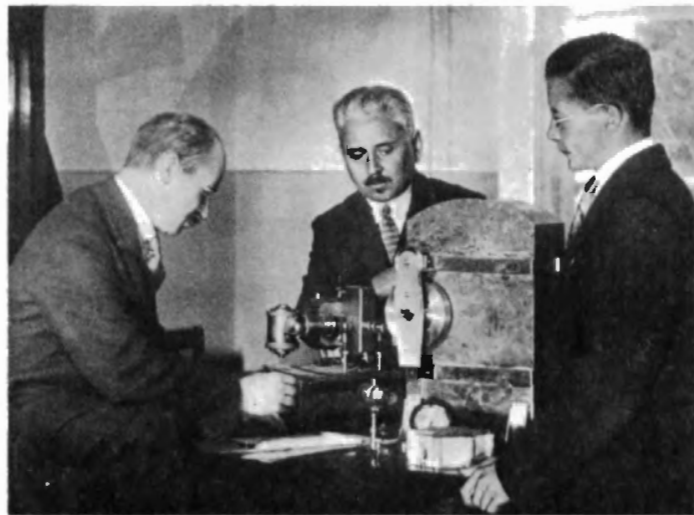
Во второй половине 20-х гг. во многих странах разворачивается успешная работа по созданию новой техники звукозаписи. В 1927 г. американская фирма «Уорнер Бразерс» поручает режиссеру А. Кросленду постановку звуковой картины «Певец джаза», открывшей эру звукового кино.

Интенсивная работа по созданию новой кинотехники шла в те годы и в Советском Союзе. Инженеры П. Г. Тагер и А. Ф. Шорин предложили оригинальные системы записи звука на киноплёнку. Это позволяло разрешить наконец проблему синхронизации звука и изображения на экране.

Многие выдающиеся деятели мирового кино тогда решительно воспротивились введению звука. «Я ненавижу «говорящие» фильмы, — признавался Ч. Чаплин. — Они явились, чтобы испортить древнейшее искусство мира, искусство пантомимы; они уничтожают великую красоту молчания». Среди тех, кто приветствовал появление звука в кино, были видные советские режиссеры С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин и Г. В. Александров. В 1928 г. они выступили с теоретическим манифестом «Будущее звуковой фильма», в котором утверждали, что «звук... неизбежно внесет новые средства огромной силы к выражению и разрешению сложнейших задач».

В 1931 и 1932 гг. на экраны страны вышли два художественных фильма, которые продемонстрировали удивительное для того времени богатство выразительных возможностей звукового кино. Это — «Путевка в жизнь» Н. В. Экка и «Встречный» С. И. Юткевича и Ф. М. Эрмлера. В них использованы были все известные виды кинослова: дикторский текст, диалог,

А. Ф. Шорин (в центре) с инженерами проверяет изобретенный им аппарат для механической записи звука на пленку и его воспроизведения.



Первый советский звуковой фильм «Путевка в жизнь». 1931. Режиссер Н. В. Экк. В главной роли Н. П. Баталов (справа).



Кадр из фильма «Большая жизнь». 1940. Режиссер Л. Д. Луков. В главных ролях Б. Ф. Андреев (в центре), П. М. Алейников (справа).



3

монолог, песня, авторский комментарий. Картины эти проложили дорогу произведениям, которые являются классикой и составляют гордость и славу нашего киноискусства. Среди них особое место занимают «Чапаев» (1934) Г. Н. и С. Д. Васильевых, «Мы из Кронштадта» (1936) Е. Л. Дзигана и «Иван Грозный» (1945) С. М. Эйзенштейна.

Говоря о дальнейших поисках в области звуковой выразительности современного фильма, следует иметь в виду, что художественный образ рождается в нем на основе синтетического единства изображения, цвета, формы, музыки, звука, слова. И в каждый исторический период это единство находит конкретное воплощение. Но существует закономерность в эволюции киноискусства. Изначальная конфликтность изобразительной и звуковой природы фильма оказывается необычайно продуктивной для всего процесса развития кино.

Так, в первой половине 50-х гг. все яснее стала осознаваться опасность чрезмерной театрализации кинематографа, его многословности. Поэтому возрос интерес к пластической, изобразительной стороне кинообраза. Создатели таких фильмов, как «Сорок первый» (1956, режиссер Г. Н. Чухрай), «Летят журавли» (1957, М. К. Калатозов), «Мне двадцать лет» (1965, М. М. Хуциев), «Мольба» (1968, Т. Е. Абуладзе), «Цвет граната» (1969, С. И. Параджанов), «Андрей Рублев» (1971, А. А. Тарковский), конечно же, не отрицали значения слова в кино. Они лишь попытались вернуть кинематографу его право на поэтическое осмысление мира. Но уже в начале 70-х гг. все острее стала ощущаться потребность в новых драматургических решениях, в поиске нового типа героя. Свое наиболее полное воплощение эта тенденция нашла в освоении формы, которую советский киноматюрг Е. И. Габрилович связывал с развитием «кинематографа мысли». Такие фильмы, как «Начало» (1970, Г. А. Панфилов), «Монолог» (1973, И. А. Авер-

бах), «Премия» (1975, С. Г. Микаэлян), отмечают уже качественно иной уровень в использовании выразительных возможностей слова в кино.

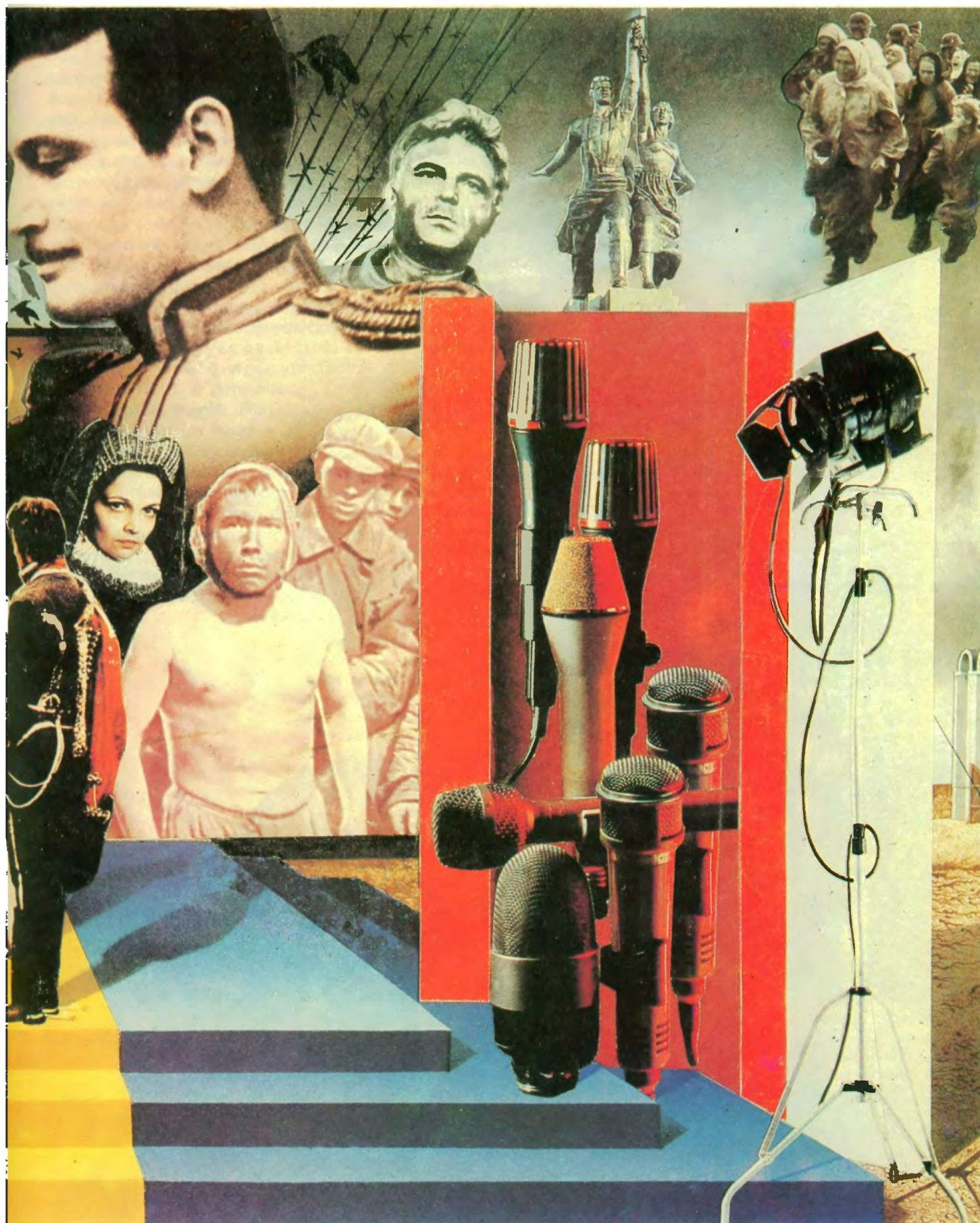
Так, фильм «Начало» отличается свежестью авторского видения, глубоким проникновением во внутренний мир героини и оригинальной драматургической формой. Режиссер на экране как бы совместил прошлое и настоящее. История фабричной девчонки Паши Строгановой (артистка И. М. Чурикова), которой посчастливилось сыграть в кино роль легендарной Жанны д'Арк, обращена к уму и сердцу современного зрителя, ищущего ответы на самые сложные и злободневные вопросы современности. Слово героическое и суетное, страстное и бесцветное как бы фокусирует многоликий мир площадей, улиц, театральных подмостков... Движение этой речевой стихии в фильме выявляло на экране сложный процесс становления личности героини, ее поиска своего собственного слова и поступков.

В фильме В. М. Шукшина «Калина красная» (1974) драматическая судьба бывшего преступника Егора

Кадр из фильма «Иван Грозный». 1945. Режиссер С. М. Эйзенштейн. Иван Грозный — Н. К. Черкасов, Малюта Скуратов — М. И. Жаров.



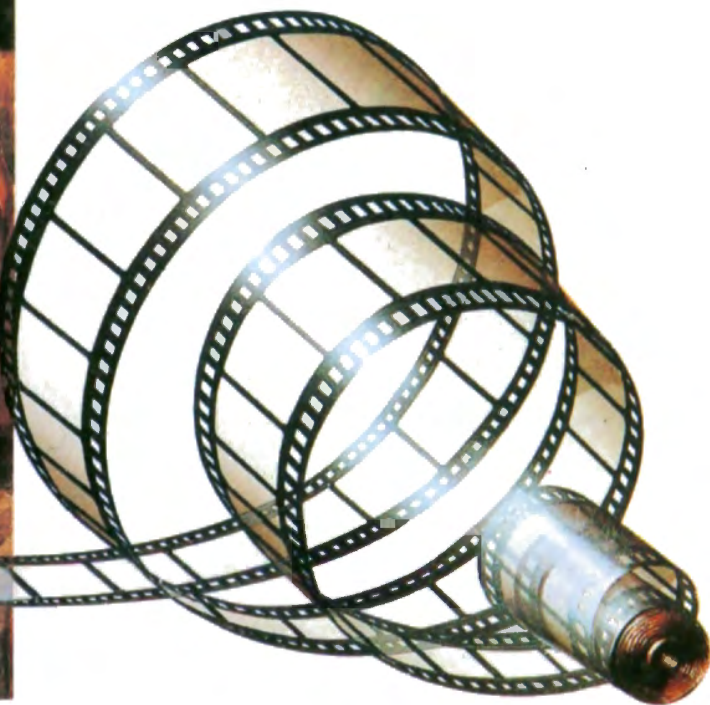






Прокудина раскрывается с помощью всего многообразия средств художественного слова и актерской пластики.

Эволюция киноискусства — это не периодическое чередование, смена различных стилевых течений. В действительности обе линии развития — приверженность к пластической, изобразительной или, напротив, к словесной, звуковой стороне кинообраза — сохраняют свою непрерывность. А в последнее время они нередко сходятся, вступают в острейшие противоречия и находят свое драматургическое разрешение в пределах одного фильма. В качестве примера можно было бы привести «Восхождение» (1977, Л. Е. Шепитько). В основу драматургии этого фильма положена детально продуманная звукозрительная композиция. Режиссер отказывается от привычной иерархии выразительных средств, когда музыка и шумы выполняют лишь вспомогательную роль. В фильме музыкальный лейтмотив (композитор А. Г. Шнитке) как бы зарождается в хаосе звуков, обрывков фраз, натуралистических шумов. И в этом постепенном освобождении музыки из-под власти грубой звуковой материи находит свое непосредственное выражение главная тема всего фильма — преодоление животного страха смерти и «восхождение» героя к вершине человеческого духа — подвигу самопожертвования. Аналогичный принцип звуковой оркестровки и драматургии был использован и в таких картинах, как «Сталкер» (1980, А. А. Тарковский) и «Прощание» (1983, Л. Е. Шепитько и Э. Г. Климов).



Современное кино трудно представить себе без электронной техники. Она позволяет не только расширить частотный диапазон звучания, но и обогатить его палитру. Использование многоканальных систем записи и воспроизведения звука обеспечивает высокий уровень стереофонии, обостряет эффект непосредственного присутствия. Особое место заняли в кино компьютеры и синтезаторы. С их помощью можно воспроизвести любые звуки, существующие и не существующие в природе. Последние играют заметную роль в арсенале выразительных средств многочисленных фильмов фантастического и приключенческого жанров.

В современном кино существует множество способов организации звукового пространства фильма. В частности, синтезированный звук помогает достигнуть эпического обобщения, например /в фильмах

«Освобождение» (1970—1972) Ю. Н. Озерова и «Красные колокола» (1982) С. Ф. Бондарчука.

Самобытное звуковое решение находит для своих фильмов режиссер А. Г. Герман. В картинах «Двадцать дней без войны» (по К. М. Симонову, 1977), «Мой друг Иван Лапшин» (1984) проведена очень тонкая работа по реконструкции речевых и звуковых характеристик повседневной жизни людей в 30-е и 40-е гг.

Такая конкретная методика работы со звуком вовсе не отменяет условных музыкально-драматических жанров. В качестве примеров работ названных жанров можно привести фильмы 70—80-х гг.: «Мелодии Верийского квартала» Г. Н. Шенгелая, «Ирония судьбы, или С легким паром» Э. А. Рязанова, «Мы — из джаза» К. Шахназарова и др.

ОБ ИСКУССТВЕ БЫТЬ КИНОЗРИТЕЛЕМ

Человека, смотрящего фильм, называют кинозрителем, как читающего книгу — читателем. Читать учат еще в детстве; современный культурный человек обязан также овладевать основами кинограмотности.

Главная задача киновоспитания и кинообразования заключается не в подготовке киноведов (профессионалов, анализирующих киноискусство) или в выращивании киноманов (людей, чрезмерно увлеченных экраном), а в воспитании истинных зрителей. Зрителей активных, творческих, обладающих высоким эстетическим вкусом, разнообразными интересами в области кино, любящих и музыкальную ленту, и историческое полотно, и легкую комедию, и проблемный социальный фильм. Чтобы стать таким зрителем, нужно овладеть основами киноискусства — знанием истории, эстетики и языка кино.

Основы киноискусства преподаются в одних школах как обязательный предмет, в других — в кинокружке для малышей, в рамках факультатива для старшеклассников, в специальных лекториях при кинотеатрах, на занятиях в киноклубах. Эти формы киновоспитания интересны тем, что связаны с самостоятельной творческой деятельностью — работой в кинотеатре, киномузее в качестве киномехаников, художников, рисующих киноплакаты, организаторов обсуждения фильмов, экскурсоводов. Активные формы кинообразования помогают не только узнать, что такое, например, мультипликация как вид искусства, но и создать собственные мультфильмы, не только понять, что киносценарий — основа фильма и особый вид литературы, но и попытаться сообща написать сценарий самим (см. *Как снять любительский фильм*).

Большое значение в процессе киновоспитания и кинообразования имеют просмотры конкретных фильмов.

Из репертуарного потока выбираются самые интересные, художественно впечатляющие фильмы, представляющие различные жанры, темы и стили. Каждый про-

смотр предваряется вступительным словом к фильму — не пересказом его содержания, а введением в творческую лабораторию художника, в эстетический мир фильма. Важная роль здесь принадлежит опытному наставнику — киноведу, кинокритику, школьному учителю.

Особое место в системе киновоспитания и кинообразования занимает творческое общение сверстников, которые во время дискуссии обсуждают различные этические, социальные, идеологические проблемы, ищут параллели с литературой, живописью, музыкой. Так создается коллективное мнение о фильме и формируется собственное.

Близость кино к реальной действительности, которую оно исследует и запечатлевает, делает его серьезной школой жизни. Внутренние связи кино со «старшими» искусствами, эстетический опыт которых оно аккумулирует, делают его школой искусства. Вот почему в постоянных контактах с экраном вырастают не только кинозрители, но и читатели, слушатели, ценители живописи, театра.

Попробуйте стать подлинными хозяевами в школьном кинозале. Предложите в ближайшем кинотеатре организовать дискуссионный киноклуб. Начните с учителем литературы обсуждение фильмов-экранизаций. Прочтите в классе рецензию кинокритика на только что просмотренный фильм, например, в журнале «Советский экран» и сравните с этой рецензией ваши оценки. Иными словами, займитесь собственным киновоспитанием и кинообразованием, вовлеките в это ваших товарищей. Скоро вы почувствуете, что многое меняется в ваших контактах с киноискусством. Вы станете ходить на фильмы, отбирая их по именам режиссеров, актеров, по интересующим жанрам, темам. Возникнет потребность посмотреть фильм еще раз, как обычно перечитывается любимая книга. Ведь встреча с настоящим искусством всегда и творчество, и труд.



И

ИНДИЙСКАЯ
КИНЕМАТОГРАФИЯ

Индийская кинематография — одна из самых развитых и самобытных. На протяжении многих лет она уверенно удерживает мировое первенство по выпуску картин, число которых ежегодно превышает 800. У себя на родине индийские картины пользуются огромным успехом и практически не имеют конкуренции: ни западноевропейские, ни американские ленты никогда не собирают такого количества зрителей, как отечественные. Причин тому много, но, пожалуй, главная из них та, что в своих лучших образцах киноискусство страны поистине самобытно: оно отражает подлинные проблемы жизни общества и тесно связано с народными традициями индийской культуры — одной из самых древних и высокоразвитых в мире. В фильмах находят свое воплощение фольклор и история, мифология и народные обычаи, классическая музыка и танцы.

На протяжении всей истории национального кино мастера экрана бережно сохраняли в своих картинах самобытный национальный колорит. Это было нелегко, если учесть, что первый период развития индийского кино (премьера «движущихся картинок» состоялась в Бомбее в 1896 г.) пришелся на тяжелые для Индии годы, когда страна находилась под гнетом английских колонизаторов.

Подлинной датой рождения национального кино считается 1913 год, когда на экраны вышел полнометражный художественный фильм «Раджа Харишчандра» режиссера Д. Г. Пхалке. Пионерам индийского кино: Д. Г. Пхалке, Б. Пейнтеру, В. Шантараму и другим — пришлось работать в крайне тяжелых условиях: британская цензура препятствовала появлению реалистических картин, где критиковалась бы политика властей или открыто показывалась нелегкая жизнь народа. Импорт огромного количества английских, французских и американских картин также тормозил рост отечественного кино. Именно в этот период и началось размежевание индийского кинематографа: одни режиссеры шли на компромисс, предпочитали ставить бездумные ленты, привлекавшие зрителей лишь пышностью декораций, сентиментальностью сюжетов и красотой исполнителей; другие — стремились служить народу, выступали за справедливость и социальный прогресс, снимая честные и правдивые картины. Традиции реализма нашли отражение в ряде фильмов, авторы которых обращались к самым животрепещущим вопросам современности в обход британской цензуры, часто прибегая к помощи иноска-

зания, критиковали застой и косные обычаи общества, призывая к борьбе против колонизаторов.

В 40-е гг., когда под ударами национально-освободительного движения покачнулось господство метрополии, на экраны страны выходят такие талантливые фильмы, как «Братья» (1944) Б. Роя, в котором делается попытка показать противоречия между рабочими и капиталистами, «Бессмертная история доктора Котниса» (1946) Шантарамы, рассказывающий об индийце — герое освободительной борьбы в Китае.

С завоеванием независимости (1947) индийские художники получили возможность открыто говорить об острых вопросах действительности. Фильмы «Обездоленные» (1948) Н. Гхоша, «Два бигха земли» (1953) Б. Роя рассказывали о жизни крестьян. В творчестве ведущих режиссеров этого периода Х. А. Аббаса, Б. Роя, Ч. Ананда, Мехбуба и других нашли отражение самые волнующие проблемы жизни индийского общества: рост социального сознания народа, борьба с кастовыми и религиозными предрассудками, с эксплуатацией народных масс. Демократичностью и любовью к простому человеку, заботой о его судьбе проникнуты ленты Р. Капуры «Бродяга» (1951), «Господин 420» (1955) и др.

Поскольку значительную часть зрителей составляют неграмотные (около 70%), нетрудно понять, какую огромную роль в формировании мировоззрения широких масс Индии играет кинематограф в силу своей доступности, мобильности, простоты восприятия. Кроме этого, ленты Индии, являющейся крупнейшим экспортером фильмов на Азиатском континенте, постоянно или периодически демонстрируются на экранах более 90 стран мира и, бесспорно, оказывают определенное влияние и на аудиторию этих регионов.

Кадр из фильма «Господин 420».
1955. Режиссер Р. Капур. В главных
ролях Нергис и Р. Капур.





Кадр из фильма «Парашурам». 1978.
Режиссер М. Сен.

Поскольку кинематограф в Индии (за исключением короткометражных и документальных картин) в основном находится в ведении частного сектора, то развлекательная киноиндустрия стремится подчинить себе художников, предлагая им создавать фильмы-близнецы, невероятный жанровый гибрид, где есть элементы мелодрамы и приключенческого фильма, комедии и мюзикла, фильмов «карате» и драмы.

Современное индийское кино — явление чрезвычайно сложное и многообразное. И если в Бомбее и Мадрасе (крупнейших киноцентрах страны) снимаются преимущественно развлекательные ленты, то есть и немало серьезных работ, в которых находят отражение актуальные проблемы, волнующие рядовых индийцев.

Продолжая традиции реализма, которые были столь сильны в творчестве режиссеров Гхоша, Аббаса, Роя и других, кинематографисты направления «параллельного кино» или «новоиндийской волны» отражают такие стороны жизни, как социальное и экономическое неравенство, нищета, терроризм, дискриминация женщин, безработица среди молодежи и т. д. Не отрицая развлекательной функции кинематографа, прогрессивные режиссеры Индии — С. Рей, М. Сен, Ш. Бенегал, Р. Гхатак и другие — основное внимание уделяют социальной значимости картин. Один из наиболее известных индийских режиссеров — С. Рей. Его фильмы «Песнь дороги» (1955), «Мир Апу» (1959), «Противник» (1970), «Шахматисты» (1977), «Дом и мир» (1983, по Р. Тагору) рисуют тонкие психологические портреты индийцев.

Не менее интересно работают в кинематографе Мринал Сен, Шьям Бенегал, Гириш Карнад, Апарна Сен и многие другие талантливые режиссеры. Их ра-

боты не раз удостоивались призов на самых представительных кинофестивалях мира. Советские зрители хорошо знакомы с их творчеством. На экранах нашей страны шли такие фильмы, как «Парашурам» Сена, «Трудная роль» Бенегала и др. Сделанные на разных языках (Индия выпускает фильмы на 20 региональных языках), посвященные различным проблемам, отличные по авторской манере, фильмы прогрессивных режиссеров дают правдивую картину жизни современной Индии с ее радостями и заботами, надеждами и тревогами.

Правительство страны оказывает прогрессивным кинематографистам значительную помощь. Для этого создана специальная Национальная корпорация развития кино.

Она поддерживает молодых талантливых мастеров, облегчая их картинам путь к зрителям. Киноинститут в Пуне готовит кадры для национального кино; его закончили многие известные актеры, режиссеры, операторы и сценаристы.

Индийские кинематографисты плодотворно сотрудничают со своими коллегами из других стран. Индийские и советские мастера кино создали такие интересные картины, как «Хождение за три моря» (1957), «Черная гора» (1972), «Рикки-Тикки-Тави» в «Восход над Гангом» (1976), «Приключения Али-бабы и сорока разбойников» (1979), документальную ленту «Неру», рассказывающую о жизни и деятельности крупнейшего политического деятеля Индии Джавахарлала Неру.

Сегодня в индийском кино работает плеяда талантливых кинематографистов различных поколений. Их объединяет любовь к своей стране, ее искусству, стремление вести непрерывный поиск новых тем, сюжетов, выразительных возможностей кино.

ИСКУССТВО АКТЕРА

Это искусство создания актером с помощью собственного психофизического аппарата живого образа, существующего во времени и пространстве.

Зародившись в ритуальных действиях, искусство актера с самого начала носило синтетический характер: в ритуалах участвовали музыка, песня, танец, слово (можно сказать, и изобразительное искусство — грим, костюм). Постепенно выделились три основных вида актерского искусства: в балете оно органично соединилось с танцем, в опере — с пением, в драматическом театре оно неотделимо от слова, т. е. драматургии. Пение и танец, хотя и присутствуют в драматическом спектакле, носят, как правило, характер вставных номеров. Но искусство актера существует и в «чистом виде»: в *пантомиме* образ создается актером без слова, песни или танца.

Искусство актера обладает рядом важных особенностей. Каждое искусство имеет дело с определенным материалом: для живописца — это краски и холст, для скульптора — глина, мрамор, дерево. Для актера единственным материалом и инструментом является он сам — его тело, походка, жесты, мимика, голос и, наконец, психика. Поэтому он всегда стремится развивать свой голос, пластику, изучает технику грима, но в главном — во внутреннем перевоплощении — ему приходится полагаться на интуицию. Как внутренне, искренне зажить чужой жизнью, как возбудить в себе подлинные эмоции по поводу придуманных автором событий? На подобные вопросы впервые дала от-

вет система Станиславского (см. *Станиславского система*). В начале нашего века крупнейший русский режиссер, актер, педагог *К. С. Станиславский* обобщил богатый опыт выдающихся мастеров театра и создал стройную теорию актерского мастерства, разработав конкретные практические приемы овладения актером внутренней психотехникой.

В актерском искусстве невозможно отделить творческий процесс от результата. Премьера — это не прос-

Образы, созданные на сцене
М. А. Чеховым, свидетельствуют о
его ярком реалистическом таланте.
М. А. Чехов в ролях Хлестакова («Ре-

визор» Н. В. Гоголя, МХАТ, 1921) и
Аблеухова («Петербург» А. Белого,
МХАТ 2-й, 1925).



то результат, это одновременно и продолжение творческого процесса, и его наивысшая, кульминационная точка. Актер творит на глазах у зрителей каждый раз заново, а значит — немножко иначе, меняет-

Б. А. Ливанов в роли Ноздрева в
спектакле «Мертвые души» Н. В. Го-
голя. МХАТ имени М. Горького (сле-
ва).

Н. В. Литвинов — один из ведущих
актеров радиопередач для детей
(справа).





Любителям художественного чтения хорошо известно исполнительское мастерство В. Я. Яхонтова.

Ф. Г. Раневская в фильме «Человек в футляре». 1939.

ся зритель — меняется в чем-то и спектакль. Но неразделимы не только творческий процесс и результат. Само произведение неотделимо от творца — актера, он как бы растворяется, исчезает в этом произведении, являя чудо перевоплощения. Зритель знает, что Гамлета играет актер И. М. Смоктуновский, но видит перед собой не Смоктуновского, а Гамлета.

Искусству актера присуща импровизационность. Особенно ярко проявлялась она в итальянской комедии масок (см. *Комедия дель арте*). В современном театре импровизационность носит иной характер. При всей точности следования авторскому тексту и режиссерским *мизансценам* актер сохраняет внутреннюю импровизационность: строго придерживаясь рисунка роли, он проявляет свободу в вариации множества оттенков и красок внутри этого рисунка. К тому же каждый момент роли актер переживает как бы впервые, словно не зная, что произойдет в следующую секунду и какая у партнера возникнет реакция. С импровизационностью связана непосредственность, и если они отсутствуют, зритель видит на сцене лишь заученные движения и слышит заученный текст. Один из важнейших элементов актерского искусства — вера в воображаемые обстоятельства. Она необходима актеру, чтобы органично и естественно действовать в предлагаемых (автором и режиссером) обстоятельствах.

Каждый вид искусства имеет свой язык, на котором оно говорит со зрителем. В искусстве актера — это психофизическое действие, т. е. единство физического движения актера с его внутренним волевым актом, устремленным к определенной цели. Действию подчинены все остальные выразительные средства, а также чувства и мысли актера. *Actig* в переводе с латинского означает «действие», и вне его нет искусства актера. Ведь спектакль состоит из актов-действий, и «насекают» его действующие лица. С огромной выразительностью актерского действия связаны богатые возможности интерпретации (трактовок) театром пьесы: подчеркивание различных смысловых оттенков, углубление ее смысла.

И наконец, искусство актера, его мастерство раскрывается в ансамбле с другими участниками спектакля.

ИСПАНСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Первые киносеансы состоялись в Испании в 1896 г., всего несколько недель спустя после демонстрации фильмов братьев Люмьер в Париже (см. *Немое кино*); в том же году появились первые картины отечественного производства. Пионеры кинематографа снимали наивные в техническом и художественном отношении документальные и игровые ленты, экранизировали литературные произведения. Дон Кихоты и Дон Жуаны во множестве шествовали по экранам страны. Основывались первые кинофирмы. Однако заметным явлением национальной культуры кинематограф в Испании так и не стал, хотя, казалось бы, к тому были все предпосылки: богатейшие традиции литературы, живописи, театра, прекрасные условия для съемок. Но природные условия и киногеничность Испании использовали другие кинодержавы, в первую очередь американский Голливуд, который и завоевал национальный кинорынок, а испанская кинопромышленность так и осталась где-то на задворках мира кино.

Обнищание к началу XX в. некогда богатейшей колониальной державы, гражданская война 1936—1939 гг., приход к власти в 1939 г. фашистского правительства Франко, продержавшегося до 1975 г., и вызванный франкизмом застой общественной жизни, равнодушно-пренебрежительное отношение к новому искусству со стороны правительственных и деловых кругов — вот причины, тормозившие становление испанского кино.

Энтузиазм отдельных кинематографистов не мог изменить незавидного состояния кинематографа. Лишь после установления республики в 1931 г., когда правительство стало оказывать материальную помощь кино, появились ощутимые результаты. В Барселоне, например, на финансируемой правительством Каталонии «Лайа Филмс» менее чем за два года было снято более 200 короткометражных лент.

В 1932 г. выдающийся испанский режиссер Луис Буньюэль (1900—1983), уже обретший мировую известность своими французскими фильмами «Андалуз-



Луис Бунюэль.

Кадр из фильма «Скромное обаяние буржуазии». 1972. Режиссер Л. Бунюэль.



ский пес» и «Золотой век», снимает на родине документальную картину «Урды. Земля без хлеба». Эта лента показывала чудовищные условия жизни вымирающего горного селения. Фильм был запрещен и вышел на экраны лишь в 1936 г., в недолгие месяцы правления Народного фронта.

Поворот в развитии киноискусства связан с созданием в 1947 г. Экспериментального и исследовательского института кино, позднее переименованного в Официальную киношколу. Среди выпускников были Хуан Антонио Бардем (р. 1922) и Луис Гарсиа Берланга (р. 1921) — режиссеры, «сделавшие испанское кино». Уже первая их совместная картина «Эта счастливая парочка» (1951) ознаменовала резкое изменение тематики и стилистики кинематографа Испании.

Этим двум режиссерам кинематограф обязан возникновением особого языка, на котором в зашифрованной форме говорилось о темах и проблемах, до того остававшихся под запретом. В их арсенал входило употребление символов и метафор, использование популярных жанров — детектива, мелодрамы, комедии, а также сайнетов и сарсуэл — традиционных музыкальных комедий народного театра. Благодаря уме-

лому использованию этих выразительных средств Бардем и Берланга в 50—60-е гг. в своих фильмах вскрывали пороки буржуазного общества, рассказывали о равнодушии и бездеятельности обывателя, давали социальную критику франкистского режима. Таковы фильмы Бардема «Смерть велосипедиста», «Главная улица», «В 5 часов пополудни», «Никогда ничего не происходит» и Берланги «Добро пожаловать, мистер Маршалл!», «Пласидо», «Палач». Успех в стране и за рубежом картин Бардема и Берланги, а также сценариста Р. Асконы, по сценариям которого итальянец М. Феррери снял в Испании две гротесковые комедии «Квартирка» и «Коляска», оказал немалое влияние на развитие кино.

В 60-е гг. молодые режиссеры К. Саура, Б. М. Патино, М. Пикасо, Х. Чаварри, М. Камус и другие возглавили «новое испанское кино». Главным содержанием их фильмов стал протест против конформизма, против губительного влияния франкистского режима на человека и общество. Особенно полно взгляды и устремления молодых художников отразились в произведениях лидера нового течения Сауры. Начиная с картины «Бродяги» и кончая фильмом «Выкорми во-

Кадр из фильма «Демоны в саду». 1975. Режиссер М. Гутьеррес Арагон.





Кадр из фильма «Кармен». 1983. Режиссер К. Саура.

рона», режиссер изобличал тоталитарный режим, убивающий в человеке все живое. Исследуя разные социальные слои, он показывал, как франкизм калечит людей, в том числе и тех, кто является непосредственным орудием диктатуры. Некоторая усложненность символики, психологического рисунка, непривычность монтажного строя, причудливость ассоциаций подчас затрудняли восприятие его картин.

Ленты молодых режиссеров, пренебрегавших занимательностью, недостаточно окупались и во многом зависели от скудных государственных субсидий. Поставленное в сложные условия, внутренне противоречивое направление распалось уже к концу 60-х гг. Большинство режиссеров сменили профессию или ушли в коммерческий кинематограф. Возникновение «нового испанского кино» отчасти связано с процессом «либерализации», когда правительство оказало финансовую поддержку прогрессивному кинематографу в расчете на международный резонанс. Тогда Буньюэлю, находившемуся в эмиграции, была предоставлена возможность снять на родине два своих фильма — «Виридиану» и «Тристану». В «Виридиане» Буньюэль дал резкую критику клерикализма, лицемерия и ханжества буржуазного общества (фильм был запрещен цензурой). В «Тристане» (экранизации романа Б. П. Гальдоса) режиссер рассказал историю прихода Франко к власти.

После падения диктатуры в 1975 г. художники обратились к анализу ее духовных и социально-полити-

ческих последствий. Однако анализ этот зачастую выражался излишне сложным языком, что стало традиционным для испанского кинематографа. В последнее время эта традиция особенно ярко проявилась в так называемом «кинематографе поколения», режиссеры которого создали летопись поколения, большую часть жизни проведенного при франкизме. Они то показывали гражданскую войну и первые послевоенные годы глазами детей, смутно понимающих происходящее, но остро ощущающих его трагизм («Выкорми ворона» Сауры, «Демоны в саду» М. Гутьерреса Арагона); то говорили о современной судьбе людей, выросших при франкизме, об их беспомощности перед лицом наступивших в 1975 г. перемен (трилогия Х. Л. Гарсиа — «Несданный экзамен», «Одинокие на рассвете», «Зеленые лужайки»; «Гарри Купер, который на небесах» П. Миро; «Конец недели» Бардема).

На экранах все чаще появляются фильмы, незамаскированно выражающие взгляды их создателей. Это картины, переосмысливающие период гражданской войны, высоко оценивающие подвиг республиканцев, оклеветанных франкистским кинематографом: «Дни прошлого» Камуса, «Сердце леса» М. Гутьерреса Арагона; фильмы, направленные против терроризма — одной из острых проблем испанской действительности: «Черная стая» Арагона, «Семь дней в январе» Бардема.

Пожалуй, наиболее знаменательные перемены происходят в кинематографе, тяготеющем к сатирическому изображению действительности. Соединение бытописательства с метафоричностью, символики с элементами «черного юмора» позволяет режиссерам выйти на социальные обобщения, как это сделали Л. Гарсиа Санчес в «Форелях», Берланга в трилогии «Национальное ружье», «Национальное достоинство», «Национальное III», Х. де Арминьян в «Стико», Гутьеррес Арагон в «Дикаре».

Возникают и совершенно новые тенденции. По-прежнему нуждающийся в средствах кинематограф (в стране более 100 фирм, но они настолько бедны, что часто объединяют капиталы для производства одного фильма) нашел выход во взаимодействии с телевидением. Так появились многие экранизации национальной литературы. Интересные картины создают режиссеры в провинциях, где кинематографа прежде не было вовсе. Такие картины, как баскские «Бегство из Сеговии», «Репортеры», «Тасио» или каталонский «Сожженный город», — серьезные заявки на исследование национального своеобразия прошлого и настоящего этих провинций.

Что же касается национального испанского характера, то, яркий и своеобразный, он возникает в фильмах-балетах Сауры «Кровавая свадьба», «Кармен», «Колдовская любовь».

Многообразие стилей, жанров, отсутствие цельных, единых направлений свидетельствуют о сложном переходном периоде, переживаемом испанским экранным искусством.

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР

Испанский театр своеобразен, как и история страны. Испания испытывала влияние древнейших финикийской и греческой культур. Первые театры появились здесь в эпоху Римской империи, в состав которой Испания входила с I в. до н. э. до V в. н. э. В ту пору в театрах выступали бродячие актеры — мимы и гистрионы.

В VIII в. Пиренейский полуостров был завоеван арабами, и началась длившаяся восемь столетий — с 718 по 1492 г. — борьба за освобождение, так называемая Реконкиста, в ходе которой отвоеванные у арабов земли снова заселялись и осваивались испанцами. Преемниками мимов в средние века становятся хуглары, выступавшие как музыканты, певцы, актеры, клоуны, жонглеры, акробаты, дрессировщики и сказители. С конца XI в. в испанских храмах во время праздничных богослужений исполняются на латыни коротенькие литургические драмы.

В XII в. появляется литургическая драма на испанском языке «Ауто о королях-волхвах». Со второй половины XIV в. на востоке страны, в Каталонии и Валенсии, развивается мистерия, а в центральной части, Кастилии, — родственный ей жанр аутосакраменталь (см. *Средневековый театр*). В этих аллегорических, богатых эффектными сценическими образами представлениях на религиозные сюжеты все большую роль играли сцены, отражающие реальные нравы. С XV в.

любимым народным зрелищем становятся фарсы, чаще всего называемые интермедиями.

Эпоху Возрождения в испанской драматургии открывают светские пьесы Хуана дель Энсина (1468—



Педро Кальдерон де ла Барка.

1534), фарсы и благочестивые «действия» Жилия Висенте (ок. 1470 — ок. 1536) и комедии Бартоломе де Торреса Наарро (конец XV в. — ок. 1531). Сочинения этих драматургов исполнялись во время церковных и придворных праздников актерами-любителями. Яркие и остроумные интермедии, пьесы трагедийного характера, пронизанные духом народного героизма и вольнолюбия, писал Мигель де Сервантес Сааведра (1547—1616). У широкого зрителя большой популярностью пользовался Лопе де Руэда (ок. 1510 — ок. 1565) — актер, создатель знаменитой профессиональной труппы и автор озорных коротеньких комедий — пасос. Бродячих профессиональных трупп становится все больше: нынче состоит из двух человек, гангарилья — из 3—4, бохиганга — из 9—10, кампания — из 13 и большего числа исполнителей. Сперва они выступают где придется, а с 60-х гг. XVI в. — во внутренних дворах домов — корралях. Первый специально оборудованный для представлений двор — Корраль де ла Крус появился в Мадриде в 1579 г. Большинство зрителей стоя смотрели пьесу. Крыши над двором не было, спектакли шли при свете дня. Сцена представляла собой прямоугольный помост без переднего занавеса. Занавес закрывал лишь углубление в задней части сцены и галерею над ней. Декораций, как правило, не было. Яркое, красочное зрелище создавали костюмы, танцы, песни, игра актеров.

С корралями связан расцвет испанского театра, его «золотой век» (с конца XVI до конца XVII в.). В это время подъем театрального искусства определялся плодотворным взаимодействием народно-зрелищных традиций и гуманистической культуры эпохи Возрождения (см. *Возрождения театр*). В коррале зритель вместе с актером активно участвовал в спектакле: благодаря игре актера и воображению зрителя, карнавальным-праздничному контакту публики и исполнителей на сцене возникали картины знойной дороги или тенистого сада, роскошного дворца или мрачной темницы, веселого бала или кровавого боя.

Макет корраля в Мадриде. XVI в.



По-другому обстояло дело в придворном театре. Богатейшие декорации и сложнейшие машины были призваны услаждать избранную публику. Так, в постановке комедии Кальдерона «Самое большое волшебство — любовь», осуществленной в 1635 г. итальянским художником и изобретателем сценических механизмов К. Лотти в королевской резиденции Буэн Ретиро, сцена была построена на острове посредине озера, окаймленного парпетом, украшенным кораллами и жемчугами. Она представляла собой царство волшебницы Цирцеи. Огромные рыбы влекли колесницу богини Воды, озеро переплывал позолоченный корабль Одиссея, гора на острове разверзалась, и появлялся дворец Цирцеи, окруженный садом. В придворном театре господствовал стиль барокко, утверждавший необходимость подчинения человеческих страстей общественным и нравственным нормам.

Переход от Возрождения, с которым связано творчество выдающегося драматурга *Лопе де Вега*, к ба-

Федерико Гарсиа Лорка.

Бенито Перес Гальдос.



ЛОПЕ ДЕ ВЕГА (1562—1635)



Лопе Феликс де Вега Карпьо — основоположник испанской национальной драматургии, автор около 2000 пьес. По широте охвата социальных явлений, психологической глубине и поэтической силе творчество Лопе де Вега занимает одно из первых мест в истории мировой драмы.

В стихотворном трактате «Новое искусство сочинять комедии» он доказывал, что необходимо следовать не античным образцам (см. *Античный театр*), а вдохновению, природе, вкусам простого зрителя, что между трагическим и комическим и в жизни и в искусстве нет непреодолимых преград.

Большинство произведений драматурга — комедии в стихах, рассказывающие о приключениях, выпавших на долю влюбленных. Лопе де Вега не столько отражает господствующие в его время нравы, сколько создает образ совершенного мира, в котором сбываются заветные мечты и надежды человека. Однако идеальное вырастает у него на реальной почве. Устремления к прекрасному у героев комедий удивительно естественны, зритель верит подлинности их страстей, видя, как мужественно они преодолевают различные препятствия — сословные предрассудки, имущественное неравенство, деспотизм родителей. Любовь обогащает их духовно, помогает избавиться от эгоизма. Таковы комедии «Учитель танцев», «Дурочка», «Собака на сене», «Валенсианская вдова», «Девушка с кувшином» и др.

В своем творчестве драматург отстаивает характерную для эпохи Возрождения веру в человека, в гармонию мечты и яви, любви и чести. Нарушение такой гармонии ведет к трагическим конфликтам. Так, в

«Фуэнте Овехуна» борьба деревенской девушки Лауренсии за свою любовь и человеческое достоинство сливается с борьбой народа против притеснителей: вдохновленные Лауренсией крестьяне восстают против насильника-феодала и убивают его. В «Звезде Севильи» врагом влюбленных оказывается бесчестный монарх, которому они дают урок истинного благородства. Смело выступая против деспотизма, Лопе де Вега воплощал гуманистические идеалы, прославляя победу свободных и прекрасных чувств. Не случайно А. С. Пушкин причислял его к писателям, «имеющим достоинства большой народности».

Пьесы Лопе де Вега ставились на сцене русского театра, обращается к ним и советский театр. Постановки в Малом театре «Фуэнте Овехуна» в 1876 г. и «Звезды Севильи» в 1886 г. с великой актрисой *М. Н. Ермоловой* в главных ролях заканчивались демонстрациями, участники которых выступали за демократические свободы. В 1919 г. в Киеве со спектакля «Фуэнте Овехуна» (режиссер К. А. Марджанишвили) красноармейцы отправлялись прямо на фронт. Задорный и жизнерадостный «Учитель танцев», поставленный в 1946 г. режиссером В. Канцелем в сотрудничестве с композитором А. Крейном и балетмейстером В. Бурмистером, и сегодня не сходит со сцены Центрального академического театра Советской Армии. В комедиях Лопе де Вега выступали замечательные актрисы *М. И. Бабанова* и *С. Ф. Гиацинтова*.

рокко отразился в произведениях Тирсо де Молина (настоящее имя — Габриель Тельес, ок. 1583—1648), трезво и насмешливо изображавшего нравы своего времени. Головокружительная интрига в его комедиях — свидетельство огромного напряжения ума и воли, при помощи которых его героини надеются восстановить попорченную справедливость. В драме «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630) де Молина создал образ бесчестного обольстителя, способного надругаться над святынями, попирающего любовь во имя себялюбия; его Дон Хуан Тенорио — предшественник Дон Жуана в литературе и драматургии.

Педро Кальдерон де ла Барка (1600—1681) в своих философских трагедиях противопоставил беззащитному эгоизму нравственную стойкость и суровое самознание («Жизнь есть сон», 1636, и др.). В его комедиях рыцарское благородство и верность любви торжествовали над превратностями судьбы и коварными случайностями («Дама-невидимка», 1629, и др.).

В XVIII в. в условиях общего упадка Испании в основном развиваются жанры музыкального театра — сайнет, сарсуэла и др. Наиболее популярный испанский драматург XVIII в. — Рамон де ла Крус (1731—1794), создавший в своих сайнетах (одноактных комедиях из народного быта) целую галерею характеров.

В начале XIX в. на испанской сцене раскрывается талант актера Исидоро Майкеса (1768—1820), который воплощал на подмостках образы страстных, свободолюбивых героев, бросающих вызов насилию и деспотизму. Подобных героев мы встречаем и в драмах испанских романтиков М. Х. де Ларры, А. де Сааведры, герцога де Риваса, А. Гутьерреса, Х. Соррильи.

Замечательным достижением критического реализма в испанской драматургии явилось творчество выдающегося романиста и драматурга Бенито Переса Гальдоса (1843—1920). Его пьесы «Действительность» (1892), «Донья Перфекта» (1896), «Электра» (1901) и другие ставит на сцене Эмилио Марио (1838—1899). Под его руководством формируется дарование известной актрисы Марии Герреро (1868—1928), искусство которой отличается углубленным психологизмом.

В XX в. реализм в испанской драматургии утверждают своим творчеством Рамон дель Валье-Инклан и Федерико Гарсиа Лорка.

Рамон дель Валье-Инклан (1869—1936) написал ряд необычайно выразительных эсперпенто («Светочи богемы», «Рога дон Ахинеи» и др.). Эсперпенто в переводе с испанского означает и «пугало», и «посмешище». Драматург обозначил этим словом созданный им испанский вариант трагифарса, обращаясь к явлениям одновременно смешным и ужасным. В эсперпенто выведены жуткие и нелепые социальные маски, разоблачается коррупция, сословное чванство и т. п. Смех оказывается главным положительным элементом сатирического агитационного театра Валье-Инклана, следующего народно-гротескной традиции.

Федерико Гарсиа Лорка (1898—1936) — выдаю-

щийся поэт и драматург соединял в своих произведениях обыденное с балладно-поэтическими мотивами. В его «крестьянских трагедиях»: «Кровавая свадьба», (1933), «Иерма» (1934), «Дом Бернарды Альбы» (1935) — большую роль играют символы и фольклорные образы, открывающие глубинные народные чаяния, масштаб борьбы свободолюбивых, жизнетворных и деспотических смертоносных сил. Лорка называл себя приверженцем «театра социального действия». Таким театром стал созданный и руководимый им в 1933—1935 гг. передвижной театр «Ла Баррака», выступавший перед демократическим зрителем. Поэт был расстрелян в первые дни фашистского мятежа, в июле 1936 г.

Установление фашистской диктатуры (1939—1975) нанесло огромный урон испанскому театру. Лишь после ее падения получили доступ на сцену подвергавшиеся ранее запрету насыщенные страстной патетикой драмы А. Састре. Плодотворно работает А. Б. Вальехо, драматургия которого отличается тонким психологизмом, глубокими драматическими коллизиями.

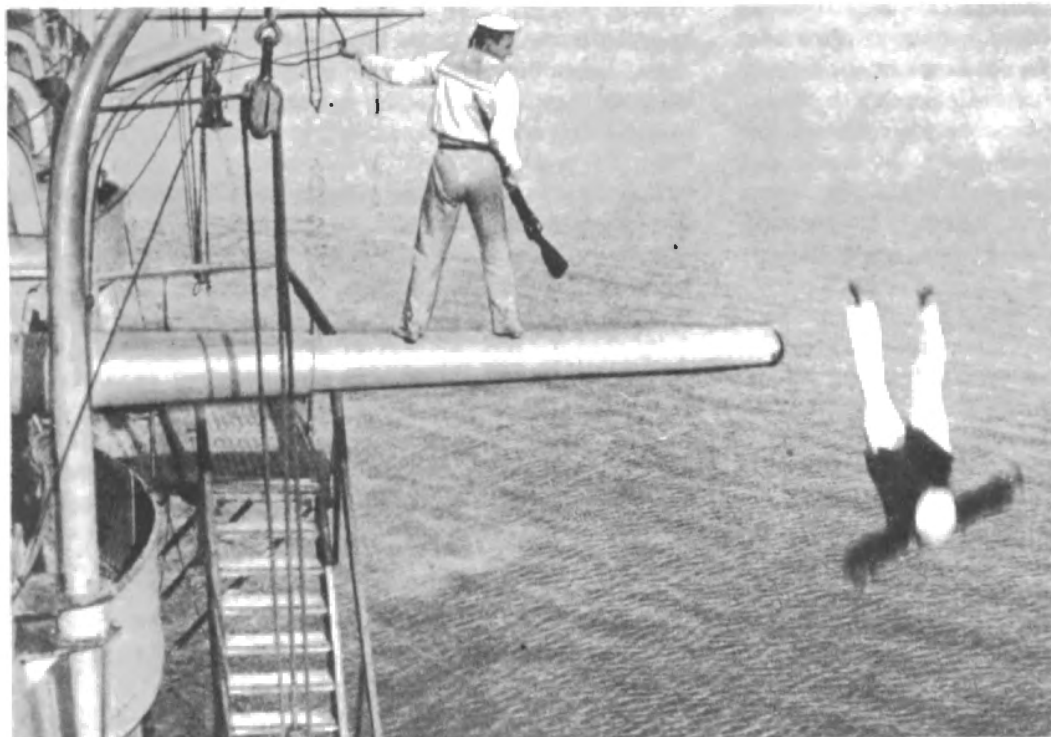
После крушения франкизма в 1975 г. в Испании крепнет стремление сделать театр доступным более широкому кругу демократического зрителя. В 1978 г. в Мадриде создан государственный Национальный драматический центр. Здесь ставятся как произведения современных писателей (Х. М. Мендеса, Ф. Ньевы, Л. Риасы), так и шедевры Сервантеса, Валье-Инклана и Гарсиа Лорки. Известностью пользуются также «Испанский театр» в Мадриде и репертуарный театр-кооператив «Льюре» («Свободный») в Барселоне. Острые политические спектакли ставит созданная в 1962 г. в Барселоне независимая труппа «Эльс Жогларс», руководимая А. Боадельей.

Испанский театр, в котором соединяются праздничная фантазия, одухотворенная поэзия, глубокий трагизм и яркая социальная сатира, занимает важное место в мировой художественной культуре.

ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ФИЛЬМ

Этим термином принято обозначать кинопроизведения, в которых воссоздаются исторические эпизоды борьбы народных масс и народных героев за социальное освобождение, за установление нового, справедливого общественного строя. Рождение историко-революционного фильма было важным открытием молодого советского киноискусства, мастера которого видели одну из своих главных задач в том, чтобы запечатлеть в экранных образах страницы истории революционной борьбы в России, Великой Октябрьской социалистической революции.

Сила народного протеста против угнетения, громадные усилия и жертвы, принесенные во имя победы революции, защита ее завоеваний на фронтах гражданской войны — все это жило в памяти людей 20-х гг., когда на экран стали выходить фильмы,



Кадр из фильма «Броненосец «Потемкин». 1925. Режиссер С. М. Эйзенштейн.

созданные замечательными советскими режиссерами: С. М. Эйзенштейном («Стачка», 1925; «Броненосец «Потемкин», 1925; «Октябрь», 1927), В. И. Пудовкиным («Мать», 1926; «Конец Санкт-Петербурга», 1927; «Потомок Чингисхана», 1928), А. П. Довженко («Арсенал», 1929). Эти фильмы показали всему миру революцию как великий народный подвиг, совершаемый в интересах трудящегося человечества. Сюжеты фильмов были разнообразны: если «Броненосец «Потемкин» был посвящен событиям 1905 года, а «Октябрь» рассказывал о Великой Октябрьской социалистической революции, то авторы фильма «Новый Вавилон» (1929, режиссеры Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг) обратились к истории Парижской Коммуны 1871 года.

Новый этап в развитии историко-революционного фильма начался с появлением звукового кино. Картины, созданные в этот период, завоевали особую любовь зрителей достоверными, многогранными образами главных героев — людей, которые нашли свое призвание в борьбе за дело революции. Это были прежде всего незабываемый «Чапаев» (1934, режиссеры Г. Н. и С. Д. Васильевы), прославившийся великолепной актерской работой Б. А. Бабочкина в главной роли, и «Трилогия о Максиме» (1935—1939, режиссеры Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг), где центральную роль исполнил Б. П. Чирков, а также фильмы «Окраина» (1933, режиссер Б. В. Барнет), «Мы из Кронштадта» (1936, режиссер Е. Л. Дзиган), «Депутат Балтики» (1937, режиссеры А. Г. Зархи и И. Е. Хейфиц), «Щорс» (1939, режиссер А. П. Довженко), «Яков Свердлов» (1940, режиссер С. И. Юткевич).

Важное место в советском кино 30-х гг. заняли

фильмы «Ленин в Октябре» (1937), «Ленин в 1918 году» (1939) режиссера М. И. Ромма и «Человек с ружьем» (1938) режиссера С. И. Юткевича. В этих историко-революционных картинах впервые была решена небывало ответственная и трудная задача — средствами актерской игры создать экранный образ Владимира Ильича Ленина. Это потребовало не только огромной работы по изучению биографических документов, разнообразных свидетельств, фотографий, кинохроники, но главное — таланта, творческого вдохновения и смелости. Всенародное признание по-

Кадр из фильма «Чапаев». 1934. Режиссеры Г. Н. и С. Д. Васильевы. В главной роли Б. А. Бабочкин.



лучил труд замечательного актера Б. В. Шукина, исполнившего роль В. И. Ленина в двух фильмах М. И. Ромма. Для другого выдающегося актера — М. М. Штрауха работа в фильме «Человек с ружьем» стала началом глубокого творческого постижения образа вождя революции. Впоследствии он мастерски воплотил этот образ в фильмах С. И. Юткевича «Рассказы о Ленине» (1958) и «Ленин в Польше» (1966), где была сделана смелая попытка раскрыть на экране ход ленинской мысли.

Историко-революционные фильмы 50—60-х гг. многообразны. Среди них — и экранизации известнейших произведений советской литературы, таких, как «Тихий Дон» М. А. Шолохова (1957—1958, режиссер С. А. Герасимов), «Хождение по мукам» А. Н. Толстого (1957—1959, режиссер Г. Л. Рошаль), «Павел Корчагин» по Н. А. Островскому (1957, ре-

жиссеры А. А. Алов и В. Н. Наумов). И фильмы, в которых воссоздаются на документальной основе эпизоды истории борьбы за утверждение Советской власти: «Синяя тетрадь» (1964, режиссер Л. А. Кулиджанов), «Шестое июля» (1968, режиссер Ю. Ю. Карасик).

Героем историко-революционного фильма может быть и политический деятель, имя которого известно всему миру, и военачальник гражданской войны, вошедший в народную память, и обыкновенный, рядовой человек. В одном из лучших историко-революционных фильмов — «Коммунист» (1958, режиссер Ю. Я. Райзман) с глубокой правдивостью воплощен образ бойца революции Василия Губанова. Губанов — простой русский рабочий, который пришел в революцию сквозь огонь мировой и гражданской войн. Он непоколебимо предан идеям борьбы за торжество комму-

СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ ЭЙЗЕНШТЕЙН (1898—1948)



Сергей Михайлович Эйзенштейн — выдающийся советский кинорежиссер, педагог, теоретик кино. Он родился в Риге в семье архитектора. Увлеченный революцией, Эйзенштейн оставил инженерный факультет и ушел на гражданскую войну. В частях Красной Армии он начал ставить и оформлять самодеятельные спектакли, а демобилизовавшись, стал художником молодого московского театра «Пролеткульт». Ему казалось, что старые театральные формы непригодны для выражения нового, революционного содержания; он искал новые приемы, принципы, художественные средства. Эти поиски и привели его в кино.

Эйзенштейн стремился создать совершенно новое, революционное киноискусство. В центре фильма он хотел поставить рабочую революционную массу. Его картина «Стачка» (1925) и была таким произведением, обобщающим массовый революционный опыт стачечной борьбы. Чтобы усилить воздействие фильма на зрителя, Эйзенштейн строил острые, впечатляющие эпизоды, называя их «аттракционами». С помощью монтажа (см. *Монтаж в кино и телевидении*) он создавал кинометафоры, подобные литературным. Так, например, соединяя кадры, изображавшие шпигов, с показом крупным планом животных — обезьяны, бульдога, совы, он высмеивал врагов рабочего класса. Не все опыты одинаково удались. И все же газета «Правда» назвала «Стачку» первым подлинно революционным фильмом.

Огромный успех Эйзенштейн завоевал своим фильмом «Броненосец «Потемкин» (1925). Восстание моряков на военном корабле в июне 1905 г. было показано как образ первой русской революции, трагически подавленной, но не побежденной.

Стремясь к максимальной правдивости, Эйзенштейн, его постоянный оператор Э. К. Тиссэ, ассистенты Г. В. Александров, М. М. Штраух и другие совершали съемки в подлинных местах революционных событий. Потрясающее впечатление производит сцена расстрела мирных жителей, приветствующих революционный броненосец, на лестнице у одесского порта. Дав залп по штабу контрреволюции, броненосец «Потемкин» уходит в море. Его преследует царская эскадра. Слово огромное сердце, стучит машина корабля, когда он победоносно проходит сквозь безмолвную, отказавшуюся стрелять по своим эскадру.

Композиция этого немого фильма удивительно стройна и гармонична. Язык образов, метафоричен. Массовые сцены монументальны и динамичны. Эйзенштейн понял и доказал, что художник в фильме может свободно владеть не только пространством и движением, но и временем. Бесконечно тянется на экране мгновение перед командой офицера «пли!» по безоружным матросам. Бесконечно шагают и шагают вниз по одесской лестнице каратели с ружьями наперевес. Со злой медлительностью подползает в тумане к броненосцу царская эскадра. Замедленные, растянутые во времени драматические эпизоды производят огромное, ошеломляющее впечатление, когда они сталкиваются с эпизодами, в которых движение убыстрено (сцены расправы с офицерами, паники женщин и детей на лестнице).

«Броненосец «Потемкин», став бессмертным, классическим произведением, возвестил о рождении нового, революционного киноискусства.

К 10-летию Октябрьской революции Эйзенштейн совместно с режиссером Алек-

низма и отдает все силы и саму жизнь делу строительства первой советской электростанции. Роль Губанова в исполнении Е. Я. Урбанского стала замечательным достижением советского киноискусства. Человек, отдающий себя высокому идеалу, до конца отстаивающий правое дело, раскрывается во всей своей глубине и значительности. Таковы и Василий Губанов в «Коммунисте», и девушка-санитарка Таня Теткина в исполнении И. М. Чуриковой в фильме «В огне брода нет» (1968, режиссер Г. А. Панфилов). «Рассказы о Ленине» и «Коммунист», «Ленин в Польше» и «В огне брода нет» — соавтором всех этих картин был киносценарист, один из ведущих сценаристов советского кино — Е. И. Габрилович.

Есть такие картины, в которых показано, какую страшную цену должен заплатить человек, противопоставивший себя революционному народу. Так, внутренняя тема фильма С. А. Герасимова «Тихий Дон» (по роману М. А. Шолохова, 1957—1958) раскрывается через трагедию Григория Мелехова, который не сумел найти своего места в борьбе за правое дело и встал на путь ложный, гибельный, перечеркнув тем

самым свою жизнь.

Историко-революционный фильм может быть основан на жизненном материале разных эпох. Действие картины «Никто не хотел умирать» (1966, режиссер В. П. Жалакявичюс) происходит уже по окончании Великой Отечественной войны. Но и это также историко-революционный фильм, рассказывающий о времени утверждения социалистического строя в Литве, о судьбах людей, осознавших свое место в истории и сделавших свой выбор.

Все более разнообразными становятся художественные формы, в которых воплощается историко-революционная тематика. Одни режиссеры стремятся как можно точнее, как можно «документальнее» воссоздать факты революционного прошлого, другие обращаются к формам заостренным, даже условным, например к формам приключенческого сюжета, которые дают возможность соединить достоверность изображения жизни и романтичность взгляда на героев и события. Приключенческие картины о гражданской войне очень разные. Все ли они подходят под определение «историко-революционный фильм»?

сандровым и оператором Тиссэ снял фильм «Октябрь» (1927), в котором сделал попытку создать образ В. И. Ленина, передать важнейшие события революции: речь Ленина с броневики, расстрел июльской демонстрации в Петрограде, борьбу с корниловщиной, штурм Зимнего дворца, II съезд Советов.

В своей картине «Старое и новое» (1929) режиссер противопоставил русской деревне прошлого советскую деревню.

В 1929 г. Эйзенштейн с Александровым и Тиссэ были командированы в Западную Европу и Америку для ознакомления с техникой звукового кино. Во время этой командировки режиссер работал над фильмом о Мексике («Да здравствует Мексика!»), который в окончательном виде был смонтирован лишь в 1979 г. Г. В. Александровым и получил Золотой приз Международного кинофестиваля в Москве.

В 1938 г. Эйзенштейн поставил картину «Александр Невский». Вторжение немецких рыцарей на Русь в XIII в. воспринималось в этом фильме как предупреждение о фашистской агрессии. Разгром захватчиков на льду Чудского озера говорил о непобедимости русского народа. Симфоническая музыка С. С. Прокофьева органически сливалась с действием. Артисты Н. К. Черкасов, Н. П. Охлопков, А. Л. Абrikосов, Д. Н. Орлов и другие создали впечатляющие образы русских патриотов. В годы Великой Отечественной войны этот фильм воспитывал патриотизм и мужество советских людей. Новаторское решение массовых сцен в этой картине оставило свой след в развитии мирового кино.

Последней работой Эйзенштейна была киносатрагедия в двух частях «Иван Грозный».

(1-й фильм вышел на экраны в 1945 г., 2-й — в 1958 г.). Ее тема — объединение Русского государства в XVI в. С огромным драматизмом раскрываются борьба Ивана IV с реакционным боярством, а также противоречия личности грозного царя, достигавшего своих государственных целей ценой преследований и жестоких расправ. Изобразительное решение фильма (часть которого была цветной) поражало выразительностью и гармонией. Фильм снимали операторы Э. К. Тиссэ и А. Н. Москвин, музыку к картине написал С. С. Прокофьев. Это произведение отмечено яркими актерскими работами Н. К. Черкасова, М. И. Жарова, А. М. Бучмы, С. Г. Бирман, П. П. Кадочникова и других.

Исследованиям в области киноискусства посвящены труды Эйзенштейна «Неравнодушная природа», «Монтаж», «Цветовое кино», «Стереоскопическое кино», работы по истории киноискусства, публицистические статьи.

С. М. Эйзенштейн вел активную общественную деятельность. Он был профессором Всесоюзного государственного института кинематографии, передавал свой богатый творческий опыт новым поколениям кинематографистов.

Все фильмы Эйзенштейна, а также его рисунки, теоретические и публицистические статьи являются неоценимым вкладом в мировую художественную культуру.

За свою творческую деятельность С. М. Эйзенштейн был удостоен звания заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственных премий СССР.

Не все. Но те картины, в которых четко выражен смысл революционной борьбы, в которых правдиво раскрываются чувства людей, живших в то время, можно причислить к историко-революционным. К ним относятся «Белое солнце пустыни» и «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Адъютант его превосходительства» и «Транссибирский экспресс».

В различных кинопроизведениях, подчас не похожих одно на другое, — будь то монументальный фильм,

охватывающий целую эпоху, или киноповесть о нескольких днях жизни В. И. Ленина, рассказ о судьбах рядовых героев в обстоятельствах истории или романтическая, приключенческая картина о чрезвычайных событиях — зритель имеет возможность открыть для себя ту или иную грань исторической правды, включившись в экранное действие и глядя на изображаемые события как бы глазами их современника.

МИХАИЛ ИЛЬИЧ РОММ (1901—1971)



Перебирая сегодня все, что было сделано советским кинорежиссером и сценаристом, народным артистом СССР, лауреатом Государственных премий СССР Михаилом Роммом за три с половиной десятилетия работы в кино, поражаешься не только тому, что принес каждый его фильм советскому кинематографу, но и тому, каким неожиданным для зрителя, для критики, для коллег-режиссеров он был почти в каждой своей картине. Этот человек с именем, прогремевшим после самой первой его ленты, удивительно легко менял свою «кинематографическую кожу», отказывался от вчерашних успехов, пренебрегал вчерашними неудачами или успехами мнимыми, с запальчивостью вступался в защиту всего непохожего, нестандартного.

Его творческий путь начался с «Пышки» (1934), снятой на излете *немого кино*; затем он снял *приключенческий фильм* «Тринадцать» (1937), опередивший расцвет этого жанра на нашем экране на несколько десятилетий. За этими фильмами последовали совершенно на них непохожие картины: ленинская дилогия — фильмы «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939), которые определили на многие годы развитие главного жанра советского кино — *историко-революционного фильма*.

Перед самой Великой Отечественной войной Ромм снимает гротескно-элегическую картину «Мечта» (вышла на экран в 1943 г.), представлявшую собой как бы возвращение к бытовому реализму «Пышки». А затем, уже в военные годы, он ставит полный ненависти и гнева фильм-плакат «Человек № 217» — одно из первых в мировом кинематографе и первое в творчестве Ромма обличение бесчеловечности фашизма, расизма, угнетения человеческой личности. Ту же тему, в разных ее поворотах, в разных жанрах, с разной степенью художественной достоверности и убедительности Ромм разрабатывает в своих послевоенных картинах: «Русский вопрос» (1948) и «Секретная миссия» (1950). Затем он опять совершенно неожиданно создал две исторические ленты об

адмирале Ф. Ф. Ушакове: «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» (обе — 1953). Следующий фильм, продолжавший антифашистскую тему, — «Убийство на улице Данте» (1956).

Когда М. И. Ромму было уже за шестьдесят, на экраны вышла новая его работа — фильм «Девять дней одного года» (1962), поставивший злободневные проблемы жизни нашего общества.

В 1966 г. М. И. Ромм создал фильм-монолог «Обыкновенный фашизм» — одно из самых значительных произведений мирового антифашистского кинематографа. В нем бесстрастная объективность архивных кинокадров претворилась в живой, глубоко личный разговор автора о том, что волновало его более всего. Это был разговор о достоинстве человеческой личности, о ее способности противостоять любому насилию, о неистребимом ее стремлении к справедливости и чести. Фильм разоблачал социальную природу фашизма, был проникнут раздумьями о судьбах послевоенного мира.

В последние годы жизни Ромм работал над документальной лентой о молодежи нашей планеты («И все же я верю»). Картину завершили его ученики, она вышла на экраны уже после смерти М. И. Ромма, в середине 70-х гг.

И сейчас живое присутствие Ромма в нашем искусстве отчетливо видно в фильмах тех художников кино, кого он воспитал, кому привил творческую готовность к внутренним переменам, которой в высокой степени обладал он сам.

ИТАЛЬЯНСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Первые итальянские документальные фильмы «Прибытие поезда на Миланский вокзал», «Умберто и Маргарита Савойские на прогулке в парке» были сняты в 1895 г. Однако годом рождения итальянского кино считается 1904, когда в Турине была создана первая в Италии киностудия хроникально-документальных фильмов. И почти одновременно появились первые кинофирмы, выпускавшие художественные картины в основном на исторические и литературные сюжеты, а также комедии и мелодрамы.

В 1912—1913 гг. Италия занимает положение ведущей кинематографической державы. Это годы наибольшего расцвета итальянского *немого кино*. Однако взлет его был стремительным и недолгим. К 1914—1915 гг. оно уже пережило свой «золотой век», ошеломив не только итальянского, но и зарубежного зрителя роковой красотой первых кинозвезд, уморительными «Похождениями Кретинетти» в исполнении французского комика А. Диде, роскошью и постановочными эффектами таких псевдоисторических колоссов из времен Древнего Рима, как «Камо грядеши?» Э. Гуаццони или «Кабирия» Дж. Пастроне. Эти и подобные им фильмы, пользовавшиеся огромным коммерческим успехом, совершенно заслонили по-настоящему значительные картины — «Затерянные во мраке» Н. Мартольо и «Ассунта Спина» Г. Серены, которые стали первыми вехами на пути итальянского реалистического киноискусства.

Кризис кинематографии начался одновременно со вступлением страны в первую мировую войну, а после установления фашистской диктатуры в 1922 г. итальянские фильмы более чем на 20 лет исчезли с мирового экрана, превратились в факт «местного значения». Большинство режиссеров снимали псевдоисторические боевики, комедии, салонные мелодрамы из жизни высшего света. И только уже перед самой второй мировой войной и во время войны стали появляться такие правдивые, искренние картины, как «Плач христовых невест» Д. Поцци-Беллини, «Четыре шага в облаках» А. Блазетти, «Одержимость» Л. Висконти, «Дети смотрят на нас» В. Де Сика. Эти картины предвещали приход неореализма.

Неореализм стал самым значительным явлением в итальянской художественной культуре 40—50-х гг., оказавшим огромное влияние на развитие всего послевоенного кинематографа. Возникнув на волне Сопротивления, в обстановке подъема демократического движения, неореализм объединил самых разных кинематографистов, но в первую очередь молодых, по большей части дебютантов, единых в ненависти к фашизму, в стремлении правдиво рассказать о настоящей жизни Италии, ее народа.

Манифестом нового итальянского кино стал фильм Роберто Росселлини (1906—1977) «Рим — откры-

тый город», пронизанный духом антифашистского единства и пафосом художественного открытия реальной Италии. Первые фильмы неореализма («Пайза» Росселлини, «Солнце еще всходит» А. Вергано) черпали сюжеты и образы в движении Сопротивления. Следующие («Трагическая охота», «Горький рис», «Нет мира под оливами», «Рим, 11 часов» Дж. Де Сантиса, «Похитители велосипедов», «Шуша», «Умберто Д» Де Сики, «Земля дрожит» Висконти и др.) рассказывали о проблемах безработицы, нищеты, социальной несправедливости и послевоенной разрухи. Те же проблемы ставились и в неореалистических комедиях типа «Полицейские и воры» Стено и М. Моничелли, «Два гроша надежды» Р. Каstellани, в сатирической киносказке Де Сики «Чудо в Милане». Но типичные бытовые и даже трагические мотивы получали в них оптимистическое звучание, в духе жизнеутверждающих традиций народного искусства.

Неореализм произвел подлинную революцию в итальянском киноискусстве. На экраны Италии хлынула настоящая жизнь. Впервые трудящиеся массы узнавали в киногероях себя, в их проблемах — свои проблемы, увидели страшную правду: голод, безработицу, нищету, а вместо рекламных итальянских пейзажей — трущобы бедняцких кварталов. Провозгласив принцип достоверности, режиссеры вышли из павильонов. Фильмы снимались на натуре: на улицах, в разоренных деревнях, на рабочих окраинах. В некоторых из них вместо профессиональных актеров играли рабочие и крестьяне, сюжетами служили истинные происшествия, факты из газетной хроники. Последовательным сторонником такого документального стиля был писатель и сценарист Ч. Дзаватини. Однако не все режиссеры строго придерживались этого принципа. Так, Джузеппе Де Сантис (р. 1917), один из «отцов» неореализма, допускал и «выдуманный сюжет», и вымысел, и увлекательную

Кадр из фильма «Рим, 11 часов».
1952. Режиссер Дж. Де Сантис. В ролях: Л. Боже и Р. Валлоне.



интригу. Почти все его ранние фильмы построены на детективной основе. При всем разнообразии творческих стилей, мировоззрения, культурного и политического опыта режиссерам было свойственно то общее, что делало их неореалистами: правдивое воссоздание современной действительности, антибуржуазная направленность, интерес к народной жизни,

судьбе простого человека, большая или меньшая степень документализма.

Неореализм произвел революцию не только в тематике и поэтике итальянских картин, но и в манере актерской игры. С этого времени ведет свою историю и современная школа киноактера, отличающаяся естественной и эмоциональной манерой исполнения.

ВИТТОРИО ДЕ СИКА (1901—1974)



Итальянский актер и режиссер Витторио Де Сика родился в маленьком городке Сора, в семье служащего, детство провел в Неаполе. Любовь к театру проявилась у Витторио очень рано, еще ребенком он участвовал в театральных представлениях. После окончания Высшего коммерческого института в 1924 г. он снова пробует свои силы на сцене в известной театральной труппе Т. Павловой, где впервые знакомится с русской театральной традицией и системой Станиславского. Прекрасные актерские данные, привлекательная внешность, упорство и настойчивость в овладении профессией помогают Де Сика быстро завоевать любовь публики. С 1931 г. он начинает сниматься в кино. Его первые актерские работы в кино совпали с черным двадцатилетием фашистской диктатуры Муссолини. Итальянский кинематограф тех лет обходил жизненно важные темы, не ставил острых проблем. Однако в ряде фильмов Де Сика удалось создать обаятельный образ простого итальянца, отразивший многие черты народного характера.

В 1940 г. Де Сика ставит свой первый фильм «Алые розы», а затем киноленты «Маддалена, ноль за поведение» (1940), «Тереза-Пятница» (1941), «Гарибальдиец в монастыре» (1942), где выступает как режиссер, сценарист и исполнитель главных ролей.

В 1943 г. Де Сика снимает фильм «Дети смотрят на нас», повествующий о мальчике, который сталкивается с ложью и лицемерием окружающего его мира взрослых. Работа над этим фильмом положила начало многолетнему творческому сотрудничеству Витторио Де Сика и сценариста Чезаре Дзаваттини.

В 1946 г. Де Сика по сценарию Дзаваттини ставит фильм «Шуша», посвященный судьбе двух беспризорных мальчиков в послевоенной Италии. Обращенный к социальной проблематике и проникнутый сочувствием к обездоленным, фильм «Шуша» стал одним из первых неореалистических фильмов и принес своим создателям славу не только в Италии, но и во всем мире. (Об итальянском неореализме см. *Итальянская кинематография*).

Классическим неореалистическим фильмом и шедевром мирового кино стала кино-

лента Де Сика «Похитители велосипедов» (1948). История доведенного до отчаяния римского безработного Риччи вырастала в фильме до подлинного трагического звучания. Дальнейшее развитие художественные принципы неореализма получили в картине «Умберто Д.» (1951) — о трагедии одинокой старости в буржуазном обществе.

В своих следующих фильмах Де Сика неизменно выступает как художник-гуманист и антифашист, протестующий против несправедливости и жестокости буржуазного общества: «Крыша» (1956), «Чочара» (1960, экранизация романа А. Моравиа), «Страшный суд» (1961), «Затворники Альтоны» (1962, экранизация пьесы Ж. П. Сартра).

Последовавшие далее фильмы Де Сика «Вчера, сегодня, завтра» (1963), «Брак по-итальянски» (1964, по пьесе Э. Де Филиппо «Филумена Мартурано») положили начало эволюции жанра так называемой «комедии по-итальянски».

На протяжении всей творческой жизни Де Сика не прекращал актерской деятельности. Он создал целый ряд ярких, запоминающихся образов в фильмах «Хлеб, любовь и фантазия» (1953) Л. Коменчини, «Генерал Делла Ровере» (1959) Р. Росселлини, «Мы так любили друг друга» Э. Скола (вышел на экраны в 1975) и др.

В фильме «Генерал Делла Ровере» (1959) Де Сика сыграл роль мелкого дельца Бертоне, в годы второй мировой войны сотрудничавшего с фашистами, которые с провокационной целью заставляют его выдавать себя за героя движения Сопротивления генерала Делла Ровере. Актер раскрыл сложный процесс духовного перерождения Бертоне, в результате которого его герой становится борцом против фашизма.

В 1969 г. Де Сика поставил совместно с советскими кинематографистами фильм «Подсолнухи».



Кадр из фильма «Профессия: репортер». 1975. Режиссер М. Антониони.



Федерико Феллини.

Кадр из фильма «Сакко и Ванцетти». 1971. Режиссер Д. Монтальдо.



Мировую славу по праву заслужило искусство А. Маньяни (1908—1973), выдающейся актрисы итальянского театра и кино, Э. Де Филиппо, не только актера, но и прославленного драматурга и режиссера, М. Джиротти, Р. Валлоне, Дж. Мазини, С. Мангано, А. Фабрици, одного из замечательных комиков — Тото. Они правдиво воплотили на экране национально-народные характеры, создали незабываемые образы простых итальянцев.

Неореалисты заложили фундамент здания современного итальянского кинематографа, однако процесс развития традиций неореализма не был простым. Начало 50-х гг. в Италии — время политического и экономического кризиса, наступления католической реакции. И хотя в стране продолжалось демократическое движение, часть итальянских художников, разочаровавшись в надеждах на прогрессивные преобразования общества, отошли от активной гражданской позиции. Некоторые режиссеры продолжали работать в традициях классического неореализма. Но в новых условиях их фильмы утратили тот революционный порыв, которым были пронизаны первые неореалистические ленты. Кроме того, итальянские власти развернули кампанию по борьбе с неореализмом. Они преследовали прогрессивных деятелей кино, организовали массовое производство фильмов-подделок, копируя внешнюю форму неореалистических картин, но лишенных их социального, критического содержания.

Поиски новых путей развития итальянского кино в 50-е гг. шли по пути углубления анализа отношений между людьми, отчужденности человека в буржуазном мире. К этой теме обращаются и уже признанные классики — Роберто Росселлини и Лукино Висконти (1906—1976), и дебютировавшие в начале 50-х Микеланджело Антониони (р. 1912) и Федерико Феллини (р. 1920) — будущие крупнейшие мастера мирового кино, с творчеством которых связан следую-



щий этап развития не только итальянского, но и мирового киноискусства в направлении философского, поэтического кинематографа. Именно в их картинах отразилась одна из ведущих тенденций западноевропейского кинематографа конца 50-х — середины 60-х гг. — исследование психологии современного человека, социальных мотивов его поведения, причин смятения чувств и разобщенности между людьми. Об этом фильмы Феллини: «Дорога», «Маменькины сынки», «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь», «Восемь с половиной», картины Антониони: «Хроника одной любви», «Крик»; так называемая «трилогия одиночества и некоммуникабельности» — «Приключение», «Ночь», «Затмение»; первая цветная картина режиссера «Красная пустыня».

Конец 50-х — 60-е годы — период преодоления экономического кризиса, годы так называемого «бума», «экономического чуда». Итальянская кинематография вновь набирает силу: ее экономическая мощь выражается в рекордных цифрах годового производства картин. Это время дебютов, расцвета творчества ведущих мастеров, появления новых жанров. Многие режиссеры вновь возвращаются к антифашистской тематике, пытаются глубже осмыслить недавнее прошлое. В таких картинах, как «Генерал Делла Ровере» Росселлини, «Долгая ночь 1943 года» Ф. Ванчини, «Четыре дня Неаполя» Н. Лоя, вновь оживают лучшие традиции неореализма.

Но главными становятся остросоциальные ленты, посвященные современности. Это уже упоминавшиеся картины Феллини и Антониони, в которых общество «всеобщего благоденствия» оказывается обществом всеобщей разобщенности и бездуховности. Это один из лучших фильмов Висконти — «Рокко и его братья», рассказывающий о трагической судьбе крестьянской семьи, переехавшей в город. И наконец, две пер-

вые картины П. П. Пазолини «Нищий» и «Мама Рома», открывающие новую страницу в истории итальянского кино, связанную с творчеством прославленного режиссера, поэта, писателя, ученого и публициста, который пришел со своей особой темой, удивительно эмоциональным и выразительным языком, трагически-противоречивым, мятежным мироощущением.

Еще одна характерная тенденция прогрессивного итальянского киноискусства тех лет — сатирическое разоблачение пороков буржуазного общества периода «бума». Она проявилась в лучших образцах «комедии по-итальянски» или сатирической комедии нравов, ставшей классическим жанром итальянского кино. «Бум», «Брак по-итальянски» Де Сики, «Обгон» Д. Ризи, «Развод по-итальянски», «Соблазненная и покинутая», «Дамы и господа» П. Джерми — наиболее характерные образцы этого жанра, созданные в начале и середине 60-х гг. Галерею сатирических портретов обывателей, мелких буржуа талантливо воплотили актеры А. Сорди, У. Тоньяцци, В. Гасман, Н. Манфреди. Большим успехом пользовался дуэт С. Лорен и М. Мastroяни. Актер огромного творческого диапазона, Мastroяни сыграл сотни ролей — от комических и гротесковых до философских и психологических — в самых прославленных итальянских кинолентах 60—70-х гг.

В конце 60-х — начале 70-х гг. наметилась общая тенденция к политизации искусства в связи с обострением политической борьбы, успехами левых сил, молодежного движения протеста, всколыхнувшего весь западный мир. В картинах Пазолини, Б. Бертолуччи, Ф. Роззи, М. Беллоккьо, В. и П. Тавиани еще ранее были затронуты темы молодежного протеста против буржуазного общества, тема народной революции, разрабатывались новые принципы изображения: доку-

Фильм «Пустыня Тартари» отличается антимилитаристской направленностью. 1976. Режиссер В. Дзурлини.



Кадр из фильма-притчи «И корабль идёт». 1983. Режиссер Ф. Феллини.

ментализм в сочетании с метафорой, обобщением, символикой. В конце 60-х гг. начали складываться основные жанры и направления политического кино, которое в Италии достигло наивысшего расцвета в первой половине 70-х гг. В лучших произведениях политического кино вновь заявили о себе прогрессивные традиции неореализма. Антифашистская направленность, критический социальный настрой сближают политическое кино с произведениями неореализма.

Вместе с тем политическое кино продолжало разоблачение пороков буржуазного общества, начатое сатирической комедией нравов. Но теперь внимание его создателей сместилось с социально-этической проблематики в сторону критики политических институтов, разоблачения политической системы капитализма. К ведущим жанрам политического кино относятся: детектив, рассказывающий о судебных преступлениях и коррупции государственного аппарата («Признание полицейского комиссара прокурору республики», «Следствие закончено — забудьте» Д. Дамиани), о преступлениях мафии и терроризме («Я боюсь», «Человек на коленях» Дамиани, «Дело Маттеи», «Сиятельные трупы» Роззи, «Сто дней в Палермо» Д. Феррары); антифашистские фильмы («Убийство Маттеотти» Ванчини, «Конформист» Б. Бертолуччи, «Площадь Сан-Бабила, 20 часов» К. Лидзани, «Мы так любили друг друга» Э. Сколы). К жанру политического кино относятся также историко-революционные фильмы типа «Аллонзанфан» братьев Тавиани, фильмы о революционном рабочем движении — «Сакко и Ванцетти» Д. Монтальдо, «Тревиго — Турин» Сколы. Один из ведущих жанров политического кино — политическая комедия или политический памфлет: «Хотим полковников!» М. Моничелли, «Следствие по делу гражданина вне всяких подозре-

ний», «Собственность больше не кража» Э. Петри и др. В них шаржированное изображение режима и его представителей сочетает реализм с условностью и гротеском. В политических фильмах по-новому раскрылся талант таких актеров, как Дж. М. Волонте, Л. Вентура, Ф. Неро, М. Плачидо.

Интерес к политике сказался и в творчестве Висконти, Антониони, Феллини. Одной из главных тем фильма Антониони «Забриски-пойнт» становится молодежное движение протеста, а в фильме «Профессия: репортер» поставлен вопрос о месте человека в современных политических событиях. «Гибель богов» Висконти сегодня уже стал классикой антифашистского кино, а в одном из последних своих фильмов — «Семейный портрет в интерьере» режиссер дает картину современного состояния итальянского общества. В фильме «Амаркорд» Феллини рассказывает об истоках итальянского фашизма, а в «Репетиции оркестра» — в аллегорической форме воссоздает политическую ситуацию в нынешней Италии.

С середины 70-х гг. начинается кризис итальянского кинематографа. Резко снижается посещаемость кинотеатров, кино не выдерживает конкуренции с телевидением, кинопроизводство попадает во все большую зависимость от иностранного, прежде всего американского, капитала, резко возрастает число коммерческих чисто развлекательных картин.

Нестабильность политической жизни, постоянные правительственные кризисы, разгул терроризма и неофашизма — все это не может не отражаться на настроении и тематике картин последнего десятилетия. Для нового периода итальянского кино характерен отход от откровенно политической проблематики, от эстетики документализма, на смену которым приходят стремление к философским и социальным

обобщениям, углубленный психологический анализ, интерес к жанру притчи. На экранах демонстрируются фильмы, изображающие сложные, подчас болезненные явления в жизни общества. Но в эти годы был создан и целый ряд картин, в которых критика капиталистической действительности прозвучала не менее остро, чем прежде. Уровень итальянской кинематографии в целом остается высоким. Свидетельство тому — последние ленты Антониони и Феллини, картины представителей так называемого «среднего поколения» режиссеров: Бертолуччи, братьев Тавиани, Рози, Скола и других. Такие фильмы, как «XX век» Бертолуччи, «Отец-хозяин», «Ночь святого Лоренцо», «Хаос» братьев Тавиани, «Дерево для башмаков» Э. Ольми, «Фонтанара» Лидзани, говорят о том, что режиссеры не утратили веру в возможность позитивных перемен, в силы, способные эти перемены осуществить. В названных картинах ставятся проблемы народной революции, оживают лучшие традиции неореализма, предпринимаются интересные попытки дальнейшего развития языка кино.

Обнадеживает и творчество режиссеров, дебютировавших в конце 70-х — начале 80-х гг.: Дж. Бертолуччи («Я люблю тебя, Берлингуэр», «Секреты, секреты»), М. Т. Джордана («Я люблю вас, проклятые», «Падение восставших ангелов»), Дж. Амелио («Удар в сердце»), Н. Моретти («Эчче Бомбо», «Золотые сны», «Бьянка», «Месса окончена»), комедиографов Р. Бенини и М. Троици, в фильмах которых реалистическое бытописание сочетается с эксцентрикой и бурлеском. Все эти картины, разные по манере, стилистике, жанрам и на первый взгляд камерные, отличаются острым чувством современности, протестом против буржуазного образа жизни, поисками нового стиля и языка, продолжают лучшие традиции итальянского киноискусства.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

В античные времена на земле Италии, в древнегреческих колониях, было высокоразвитое театральное искусство, традиции которого слились с театральными традициями этрусков, латинян и других племен, населявших Апеннинский полуостров. Христианство, став господствующей религией, вело активную борьбу с остатками языческой культуры. Подвергся гонениям и театр. К середине I тысячелетия н. э. борьба эта резко обострилась, в 691 г. один из церковных соборов запретил мимы — последний оплот *античного театра*, объявив их «греховным зрелищем». Однако уже в IX—X вв. искусство мимов начало возрождаться. Старая театральная традиция, обновляясь, продолжала жить в народе. Именно народные формы и дали жизнь уже собственно итальянскому театру.

Среди этих форм важнейшей был карнавал, ставший вскоре популярнейшим масленичным праздни-

ком итальянских городов, прежде всего Венеции. Карнавал объединял людей разных сословий, нес в себе отчетливый элемент социального протеста, подвергал осмеянию «священные» ценности феодального мира, церковные и светские. Церковь стремилась противопоставлять карнавалу свои формы театральности — так родилась литургическая драма и мистерия. Это были зрелища, основанные на религиозных сюжетах (см. *Средневековый театр*).

С наступлением эпохи Возрождения религиозные сюжеты уступают место сюжетам, почерпнутым из античной мифологии. В 1480 г. в истории итальянского театра наступает перелом: поэт Анджеоло Полициано (1454—1494) создает первую стихотворную пьесу на светский сюжет — «Сказание об Орфее», причем пишет ее на итальянском языке.

Начинается новая эпоха в истории итальянского театра — утверждает свои принципы театр Возрождения. Возникают так называемая «ученая комедия», трагедия, а затем и пастораль с ее идеализированным изображением пастушеской жизни. Но важнейшим вкладом итальянского народа в мировую культуру той поры стала *комедия дель арте*. Именно традиции народного театра, пронесенные от античных времен через столетия средневековья к XVI в., дали жизнь комедии масок, новый импульс развитию искусства. Если раньше в представлениях выступали лишь любители, то теперь появилась основа для формирования профессиональных мастеров-актеров.

Эпоха Возрождения сменилась периодом католической реакции, оказавшим отрицательное воздействие на всю культуру, в особенности же на судьбы итальянского театра. Дело в том, что Италия, разделенная на множество земель, значительная часть которых оказалась под иноземным господством, находилась в условиях, когда формирование общенационального театра было надолго заторможено. Однако итальянский театр существовал, несмотря на порою очень сложные условия, на имевшие место в отдельные периоды официальные запрещения театральных представлений.

Комедия масок, распространившись по всей Европе (итальянские труппы разъезжали по всему континенту, в ряде столиц они выступали постоянно), дала очень много театральному искусству других народов. У мастеров комедии масок многое взяли такие корифеи французского театра, как Ж. Б. Мольер и А. Лесаж. В XVIII в. опыт итальянских актеров был одной из «школ», которую проходил и молодой *русский театр*. Большое значение для театра всей Европы имели и теоретические воззрения итальянских гуманистов, обосновывавших «строгие» правила высокой трагедии и классицистской комедии. В частности, на эти воззрения опирались деятели театра времен *классицизма* во Франции. И если не всегда собственно драматургия итальянских авторов вплоть до XVIII в. имела счастливую сценическую судьбу, то все же драматургия эта составляла важный элемент общеевропейской театральной культуры; так, трагедия Ш. Маффей «Ме-



Сцена из комедии К. Гольдони «Отец по привязанности». Гравюра XVIII в.



Сцена из комедии К. Гольдони «Слуга двух господ». Гравюра XVIII в.

КАРЛО ГОЛЬДОНИ (1707—1793)



Итальянский драматург Карло Гольдони свою первую пьесу написал в 11 лет, а о необходимости театральной реформы задумался в 15. Но целиком посвятить себя театру он решился не сразу: вначале занятия драматургией лишь сопутствовали его адвокатской практике. Лишь в 1748 г. он начинает свой драматургический марафон, заключив с антрепренером Медебеком договор, по которому должен был писать для венецианского театра Сант-Анджело по восемь пьес ежегодно в течение пяти лет. Ему удалось не только выполнить это условие, но и добиться проведения коренной реформы итальянского сценического искусства. Эта реформа заключалась в переходе от старого, импровизационного театра *комедии дель арте* к театру, опирающемуся на драматургию с устойчивым текстом, с развитыми, сложными характерами, заменившими традиционные маски, которые уже не соответствовали новым жизненным явлениям и проблемам. В комедиях Гольдони произошло органическое слияние лучших традиций народной комедии масок, выработанных ею сюжетных ходов и комедийных приемов с развитой драматургической структурой. В его комедиях, созданных в эпоху Просвещения, обличались пороки современного общества, изображались нравы того времени и свойства человеческой натуры. Драматург с большим вниманием наблюдал жизнь народа, слушал живой язык итальянских улиц, рисовал

яркие картины повседневного быта. Его пьесы проникнуты демократическими настроениями, в них слышны отзвуки характерной для искусства Италии диалектальной драматургии, в лучших своих образцах стоявшей наиболее близко к жизни народа. Реформа Гольдони, начатая как чисто драматургическая, повлекла за собой кардинальные преобразования и в области актерского искусства, потребовала от исполнителей нового понимания сценической правды. Эта реформа, как всякое смелое преобразование, встретила в Италии не только сочувствие, но и яростное сопротивление. Творческим соперником Гольдони стал драматург Карло Гоцци, попытавшийся вернуть театру принципы импровизации. В результате осложнившихся отношений Гольдони покинул родину и переехал в Париж.

Сегодня лучшие комедии Гольдони (в всего им написано более 260 пьес) сохраняются в репертуаре многих театров мира. В нашей стране наиболее часто ставятся «Слуга двух господ» и «Хозяйка гостиницы».

ропа» сыграла важнейшую роль в формировании вольтеровского театра, вольтеровских театральных принципов.

В XVIII в. возникла объективная необходимость резкого обновления итальянского театра: страна двигалась к грядущим потрясениям, к борьбе за объединение Италии и ее национальное достоинство. Этот век дал двух замечательных драматургов-соперников — Карло Гольдони и Карло Гоцци (1720—1806). Гольдони создал новый тип национальной комедии: он отказался от масок, сделал упор на разработку характеров, на тонкое живописание бытовых ситуаций. Гоцци полагал, что самобытный путь развития итальянской культуры — в опоре на традицию комедии масок, в утверждении импровизационного духа этой комедии, в обращении к сюжетам, рожденным народной фантазией. В 1761—1765 гг. сказки Гоцци — фьябы — с огромным успехом ставились в Венеции. Эти фьябы («Любовь к трем апельсинам», «Король-олень», «Турандот» и др.) вошли в сокровищницу мировой культуры, но слава Гоцци при жизни оказалась недолговечной: он умер забытый у себя на родине. Однако новое поколение художников в другой стране — Германии открыло для себя Гоцци и признало одним из своих учителей. Гоцци оказал огромное воздействие и на драматургию, и на прозу немецких романтиков. А на рубеже XIX—XX вв. опыт Гоцци изучают во многих странах, его пьесы ставят крупнейшие режиссеры. Одна из самых знаменитых постановок — «Принцесса Турандот» Е. Б. Вахтангова, увидевшая свет рампы в 1922 г. и ставшая одним из манифестов вахтанговского театра. Много взял у Гоцци, строя свою театральную систему, В. Э. Мейерхольд.

Карло Гоцци.



Элеонора Дузе.



События, последовавшие за Великой французской революцией 1789—1799 гг., резко изменили и лицо итальянского театра. На итальянскую сцену хлынули ранее запрещавшиеся тираноборческие пьесы французских авторов. Революционная волна вызвала к жизни творчество драматурга Витторио Альфьери (1749—1803). В своих трагедиях политического содержания («Брут I», «Брут II», «Виргиния») он выступал за объединение Италии, против тирании. Пьесы Альфьери видели лишь небольшое число зрителей, имевших возможность попасть на любительские спектакли.

В период Рисорджименто (конец XVIII в. — 1861) —

ТОММАЗО САЛЬВИНИ (1829—1915)



Выдающийся итальянский трагик Томмазо Сальвини родился в актерской семье и очень рано стал выступать на сцене. Его профессиональной школой сделалась работа в труппе известного актера и театрального педагога Густава Модены. Влияние Модены сказалось не только на актерском искусстве Сальвини, оно было более глубоким. Как и Модена, Сальвини становится участником борьбы за освобождение Италии, сражается в отряде Гарибальди, подвергается арестам, а затем живет в эмиграции. Непосредственная причастность Сальвини к прогрессивным общественным движениям своего времени несомненно отразилась на его творчестве, придав ему политическую страстность, трагедийную масштабность. Особенной высоты Сальвини достиг в исполнении ролей в трагедиях У. Шекспира — Отелло, Гамлета, Макбета, короля Лира, Кориолана, Ромео, Яго.

Сальвини выступал в ряде европейских стран, а также в Америке. Несколько раз

он приезжал на гастроли в Россию, где встретил восторженный прием.

Сальвини всегда интересовался теоретическими аспектами актерского искусства. Он много размышлял над законами своей профессии, писал статьи, в которых раскрывал свое понимание значения театра и актера. Отстаивая актерское искусство переживания, он добивался полного слияния с образом, внимательно изучал жизнь, людей. Его творческий метод содействовал утверждению сценического реализма; героический пафос и романтическая одухотворенность его игры сочетались с глубоким проникновением во внутренний мир героев.

Искусство Т. Сальвини высоко ценил К. С. Станиславский, изучал приемы его творчества.

борьбы за национальное возрождение — романтический театр и романтическая драматургия (А. Мандзони, С. Пеллико, Дж. Никколини) создавали произведения, проникнутые духом свободолюбия. Сюжеты, почерпнутые из античной или библейской истории, воспринимались итальянцами как прямой отклик на события современности. Так, в царе Навуходоносоре, герое одноименной трагедии Никколини, современники узнавали Наполеона Бонапарта. Главное же, что дала итальянскому театру эпоха романтизма, — это блестящая актерская школа. Первое поколение актеров-романтиков, прежде всего трагиков, сумело воплотить на сцене образы, созданные Альфьери. А затем пришло новое поколение актеров-трагиков, воспитанных на идеалах революционного романтизма. Замечательный мастер театрального искусства Густаво Модена (1803—1861) сформировал талант Аделанды Ристори (1822—1906), Эрнесто Росси (1827—1896), *Томмазо Сальвини* — актеров, пользовавшихся мировой известностью. Героический пафос и правда человеческого чувства — вот что лежало в основе их мастерства. Недаром опыт великих итальянских актеров-трагиков был творчески осмыслен реформатором мирового театра *К. С. Станиславским*.

В 1870 г. была наконец создана единая Италия. Но плоды победы, завоеванной народом, присвоила себе буржуазия. Она требовала помпезного искусства, воспевавшего ее мнимые «подвиги»; требовала искусства «красивого», «чувствительного». Героика перерождалась в ходульность, искренность чувств — в дешевую сентиментальность. Страна не располагала стабильными театральными труппами. Возникла парадоксальная ситуация: в Италии была отличная актерская школа, но не существовало театра. Да и драматургия нуждалась в новом слове.

Естественной реакцией против ходульной псевдогероики на сцене стало обращение итальянских драма-

тургов и актеров к «прозе жизни». Так родился итальянский веризм (от итал. *vero* — правдивый). Небольшие пьесы из жизни народных низов, нередко наполненные «роковыми» страстями, в лучших своих образцах были глубоко человеческими, понятными всем. Они открывали большие возможности для исполнителей. Веристский театр дал Италии замечательного актера Э. Цаккони.

Но и традиции великого романтического театра Италии не умерли. Их продолжила Элеонора Дузе (1858—1924) — актриса, ставшая властительницей дум целого поколения. Ею восхищались лучшие люди эпохи; Станиславский и А. А. Блок посвятили Дузе проникновеннейшие строки.

В эту пору противоречивыми путями шла и итальянская драматургия. Крупнейший мастер Луиджи Пиранделло (1867—1936), переосмысливший принципы веризма, одинаково тонко и глубоко писал и комедии на темы быта своих соотечественников, и исполненные глубокого философского смысла, высокой и трагической символики психологические драмы («Шесть персонажей в поисках автора», «Обнаженные одеваются» и др.).

Габриеле Д'Аннунцио — драматург-модернист, начавший с воспевания «сверхчеловека», окончил свой жизненный путь как апологет фашизма.

С 1922 по 1943 г. в Италии господствовал фашистский режим. Он стремился поставить себе на службу всю духовную жизнь страны, в том числе и театральное искусство. Одна из замечательных страниц истории итальянской культуры — это своего рода моральное, творческое Сопротивление фашистской диктатуре. Так, 30-е годы недаром называют годами «шекспировского бума» на итальянской сцене. Обращение к классической драматургии мирового театра было формой противостояния «эстетическим» и социальным установкам фашистской «культуры». Прогрессивные



Эдуардо Де Филиппо исполняет главную роль в своей пьесе «Мэр района Санита». Театр Эдуардо Де Филиппо. Неаполь.

Сцена из трагедии «Ромео и Джульетта» У. Шекспира в исполнении труппы, созданной актрисой театра и кино Анной Маньяни.

Сцена из пьесы «Стеклянный зверинец» Т. Уильямса, поставленной известным режиссером кино и театра Лукино Висконти.



деятели итальянского театра — драматург Пиранделло (он руководил римским «Художественным театром»), актрисы Ирма и Эмма Грамматика обращаются к опыту мировой сцены, перенося на итальянскую почву открытия Станиславского.

После свержения фашистской диктатуры в итальянский театр приходят новые силы. Это драматург, актер и режиссер Эдуардо Де Филиппо (1900—1984) — крупнейший художник-демократ, много сделавший для того, чтобы театральное искусство двинулось навстречу массовому зрителю из народа. В своих пьесах («Моя семья», «Неаполь — город миллионеров», «Филумена Мартурано») он создал яркие, запоминающиеся образы. Это Л. Висконти, известный также как один из крупнейших кинорежиссеров мира, Дж. Стрелер и П. Грасси, основатели всемирно известного «Пикколо-театро» в Милане. В начале 50-х гг. драматург Л. Скуарцина и актер В. Гасман создали «Театр итальянского искусства» в Риме.

В первое послевоенное десятилетие в стране оформляется наконец система театров и окончательно формируется итальянский театр как общенациональное явление, что, впрочем, не мешает мастерам отдельных областей страны глубоко развивать и региональные традиции (таким мастером и был Эдуардо Де Филиппо). С театром связано творчество ряда актеров, широко известных также по работе в кино.

На судьбах итальянского театра серьезно сказались и политические события конца 60-х гг. К этому времени в театральной жизни страны заметное место стали занимать чисто эстетские, далекие от жизни, формальные эксперименты. Такому уходу от действительности противопоставил себя политический театр Италии. Сеть политических театров охватила тогда

почти всю страну. С их подмостков раздавались самые разные лозунги — от коммунистических до анархистских. Сильное воздействие политический театр оказал и на творчество ведущих мастеров сцены.

На рубеже 70—80-х гг. наступил новый перелом. Прежняя форма политических театров стала изживать себя. Активизируется «традиционный» театр, воспринявший и опыт политического театра, и общемировой опыт того процесса, который получил название «поворот к реализму». Вновь возрос интерес к наследию Гольдони и Пиранделло, к традициям реализма (особое место занимают постановки по произведениям русской классики) и героики, позволяющим осмыслить то, что происходит в современном мире.

К

КАДР, ПЛАН, РАКУРС

Кадром обозначаются пространственные границы фото-, теле- или киноизображения. Иными словами, кадр — это те явления жизни, которые входят в поле зрения объектива и фиксируются на пленке или видео-ленте. Выбор рамки кадра — важнейший прием творческого отображения автором жизненного материала.



В кинематографе (в отличие от фотографии) слово «кадр» имеет два взаимосвязанных, но все-таки различных значения. Отдельный кадр на кинопленке кинематографисты называют кадриком. Кинокадр (или монтажный кадр) включает множество кадриков и представляет собой участок пленки, содержащий момент действия, снятый непрерывно работающей кинокамерой. Она может стоять на месте, перемещаться в различных направлениях, двигаться вокруг собственной оси (панорама), меняя планы изображения. Фильм может быть снят длинными и короткими кадрами, которые в монтажном сопоставлении (см. *Монтаж в кино и телевидении*) образуют определенный монтажный ритм. Поэтому длина каждого кадра имеет большое значение для художественной ткани фильма и зависит как от характера изображаемых явлений, так и от творческого замысла режиссера.

С кадром тесно связано понятие плана в кинематографе. План — это масштаб изображения в кадре. Различают 6 планов (применительно к показу человека на экране):

1. Дальний — человек во весь рост и окружающая

его среда (она является главным содержанием кадра).

2. Общий — человек изображен во весь рост.

3. Средний план — человек выше колен.

4. Первый план — человек выше пояса.

5. Крупный план — голова человека.

6. Деталь.

Кинематографический кадр может включать в себя всего один план, например общий. При движении камеры планы могут меняться от дальнего до крупного (наезд камеры) и наоборот (отъезд камеры).

В профессиональном кино существуют специальные технические приспособления для изменения крупности плана внутри одного кадра. Выбор плана и его перемена относятся к числу основных творческих приемов в киносъемке.

Съемка кинематографического кадра производится в ракурсе, т. е. снизу, сверху или под углом, таким образом, что изображение на пленке и соответственно на экране претерпевает перспективное искажение по вертикали. По существу, слово «ракурс» обозначает угол наклона оптической оси по вертикали. Ракурсная съемка очень эффектна, она позволяет как бы совмещать точку зрения камеры с точкой зрения персонажа, который может наблюдать явление сверху или снизу. Ракурс на крупном плане дает возможность подчеркнуть мимику лица; на общем — показать движение больших людских масс. Но перспективные искажения, получаемые при ракурсе, приводят к деформации предметов и явлений. Поэтому в современном кинематографе ракурс ис-

Кадр из фильма «Летят журавли». 1957. Режиссер М. К. Калатозов. В главных ролях Т. Е. Самойлова и А. В. Баталов.

Примером съемки в ракурсе может послужить этот кадр из фильма «Зеркало». 1975. Режиссер А. А. Тарковский.



пользуется лишь в тех случаях, когда помогает раскрыть идею драматургии.

Итак, кадр, план и ракурс — важнейшие элементы экранных искусств, при помощи которых авторы фильма выражают свое отношение к снимаемому материалу, выделяют главное, вскрывают связи главного со второстепенным.

КАМЕРНЫЙ ТЕАТР

На протяжении всех лет существования (1914—1950) Камерный театр возглавлял его создатель и руководитель, выдающийся режиссер Александр Яковлевич Таиров (1885—1950). Его художественная программа складывалась в первое десятилетие XX в. Окружающая действительность казалась режиссеру сугубо буржуазной и прозаической. Антиобывательскими ему виделись «крайние жанры» (мистерия-трагедия и арлекинад-комедия), в которых выплескиваются патетические кульминации жизни. Таиров стремился к «синтетическому театру», воспитанию актера виртуозного мастерства. Он категорически не принимал попыток навязать театру роль пассивного иллюстратора литературных произведений и строил репертуар на поистине великой литературе. Среди его авторов — Калидаса и Э. Т. А. Гофман, Ж. Расин и У. Шекспир, Г. Флобер и А. П. Чехов, Ю. О'Нил и Вс. В. Вишневский.

«Оптимистическая трагедия»
Вс. В. Вишневского на сцене Камерного театра. 1934.

А. Г. Коонен в роли Федры в одноименной трагедии Ж. Расина. 1922.



Пересматривая все элементы спектакля (актерское мастерство, декорация, костюм, сценическая атмосфера, мизансцена, композиция), Таиров укреплял и расширял их выразительные возможности. Красота пластического рисунка стала одной из главных художественных целей режиссера, ибо он наделял ее особым значением, придавал ей универсальный смысл, делал способной вобрать широкое и противоречивое жизненное содержание.

После Великой Октябрьской социалистической революции искусство театра обрело новые масштабы. Произошло превращение исповедуемого Таировым эстетического театра из частной художественной инициативы в знамение времени. «Федра» Расина (1922) явилась одним из главных событий искусства начала 20-х гг. и была причислена, по словам П. А. Маркова, к постановкам, «служившим оформлению духовного наследия революции». Если в Художественном театре постигали «диалектику души», то Таиров утверждал «алгебру страсти» и, раскрывая ее содержание, создавал трагический образ человека, оказавшегося во власти стихии. Ведущая актриса Камерного театра Алиса Георгиевна Коонен (1889—1974), сыгравшая Федру, была признана выдающейся трагической актрисой.

В фантастической эксцентриаде «Принцесса Брамбилла» Гофмана (1920) и искрометной оперетте «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока (1922) Камерный театр добился блестящих результатов в буффонаде. В этих спектаклях, где в головокружительных и изящных режиссерских импровизациях пенилась радость



бытия, в новом обличье предстала Коонен, чьи артистические возможности казались поистине неисчерпаемыми.

Но Камерный театр не был театром одной актрисы. Рядом с ней работали такие талантливые и самобытные артисты, как И. Аркадин, Н. Церетели, С. Ценин, Л. Фенин, М. Жаров, Е. Уварова, Н. Чаплыгин, Л. Лукьянова, П. Гайдебуров, В. Кёнигсон.

После триумфальных зарубежных гастролей (1923), которые буквально раскололи художественный Париж на восторженных поклонников и раздраженных обвинителей, Таиров направил Камерный театр к более конкретному и социальному постижению действительности. Так возник цикл трагических спектаклей по пьесам американского драматурга О'Нила. В «Косматой обезьяне» (1926), «Любви под вязами» (1926) и «Негре» (1929) режиссер убедительно доказал способность своих заветных эстетических идей ответить на новые, насущные требования времени и объяснить человека в сложном, противоречивом единстве биологического и социального.

Не просто складывались отношения Камерного театра с современной *советской драматургией*. Таиров долго искал автора, который осмыслил бы революционную явь в формах, художественно ему близких. Он нашел его в лице Вс. В. Вишневского. Многие прежние существенные мотивы Камерного театра получили в «Оптимистической трагедии» (1934) новое и глубокое разрешение. Превращение матросской анархистствующей массы в революционный полк было осмыслено как победа гармонии над хаосом, жизни над смертью. Этот спектакль наряду с «Федрой» стал одним из высших достижений в истории не только Камерного, но и всего советского театра.

В трудные годы культа личности, когда с подозрением относились к попыткам художников возвыситься над эстетической «нормой», Таиров, преодолевая обезличивающие тенденции, создал такие режиссерские шедевры, как «Мадам Бовари» Г. Флобера (1940), «Без вины виноватые» А. Н. Островского (1944), «Старик» М. Горького (1946).

Искусство Камерного театра принадлежит к тем значительным художественным явлениям, которые продолжают оказывать определяющее влияние на развитие мировой сцены.

КИНОКОМЕДИЯ

Родившись в театре, комедия с появлением кино широко распространилась и в этой области искусства. Один из первых фильмов, снятых изобретателями кинематографа — братьями Люмьер, назывался «Политый поливальщик» (1895). Эта небольшая лента «оживляла» юмористический рисунок из массового журнала: садовник поливал из шланга газон, сзади подкрадывался озорник-мальчишка, наступал ногой

на шланг, вода переставала течь, а когда садовник наклонялся в недоумении к шлангу, мальчишка убирал ногу, и струя воды обдавала лицо опешившего садовника... Зрители смеялись.

На заре мирового кино особенно популярной была французская школа кинокомедии. Талантливый, изобретательный комик Макс Линдер наделил свой образ-маску господина из полусвета чертами психологической индивидуальности. В комедиях Линдера восхищали не трюки, а тонкая разработка комических ситуаций. Например, Макс, вернувшись домой после бурно проведенной ночи, платяной шкаф принимает за окно и, распахнув дверцы, небрежным движением выплескивает в него стакан воды, а потом с той же невозмутимостью «вешает» фрак за окно и неторопливо закрывает «дверцы» рамы. Не случайно Чарли Чаплин утверждал, что постиг сущность комического, когда увидел на экране Макса Линдера.

С середины 10-х гг. и до момента появления *звукового кино* на первое место выходит американская комедия. Умение «вывернуть» общепринятое наизнанку, каскады трюков принесли ей заслуженную славу.

Замечательным американским комическим артистом был *Чаплин*, создавший трогательный образ маленького бродяги Чарли, который в жестоком к беднякам капиталистическом мире отчаянно борется за сохранение своего человеческого достоинства. Чаплин довольно быстро отказался от увлечения самодовлеющей формой трюка, от механического трюкачества. Он сделал комический трюк элементом высокого мастерства. В его фильмах комическое перестало быть низким, грубым, бессмысленным. В ранних комедиях, например в картине «Чарли-боксер», Чаплин еще часто пользовался формальными трюками: маленький Чарли спасался на ринге от страшного верзилы благодаря своей находчивости и изворотливости. Но постепенно творчество Чаплина стало освобождаться от внешнего комизма. В качестве яркого примера можно назвать фильм «Золотая лихорадка» (1925), поставленный в жанре трагикомедии. Бродяжка Чарли, неустроенный и наивный, не только смешил, но и трогал своей беззащитностью, вызывая сострадание. Комедии Чаплина вошли в золотой фонд мирового кино.

В 20-е гг. успехом пользовались комические картины Гарольда Ллойда («Первокурсник», «Наконец в безопасности»), Бестера Китона («Наше гостеприимство», «Шерлок-младший», «Три эпохи»).

Широко представлены комедийные жанры и в советском кино.

Еще в 1922 г. режиссер А. П. Пантелеев поставил антирелигиозный фильм «Чудотворец», который заслужил положительную оценку В. И. Ленина. В беседе с наркомом просвещения А. В. Луначарским Владимир Ильич подчеркивал: «...Необходимо внести в кино не только науку, не только искусство, не только производство, но и юмор, но и смех, но и животрепещущие сцены комедии и драмы, но все это

ГРИГОРИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ АЛЕКСАНДРОВ (1903—1983)



Григорий Васильевич Александров — советский кинорежиссер, народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Государственных премий СССР.

Г. В. Александров принадлежал к поколению, которому Великая Октябрьская социалистическая революция открыла дорогу в искусство. Сын уральского горнорабочего, он начал трудовую жизнь с девяти лет. Его взяли помощником костюмера, декоратора в Екатеринбургский оперный театр. После освобождения Екатеринбурга (ныне Свердловск) от войск Колчака 16-летний юноша поступил на курсы режиссеров Рабоче-крестьянского театра при Губнаробразе и одновременно работал в отделе искусств.

В 1921 г. Г. В. Александров приезжает в Москву и становится актером Первого рабочего театра Пролеткульта. Здесь начинается его творческое содружество с С. М. Эйзенштейном, ставшее для него знаменательным.

Александров играет роль Глумова в поставленном Эйзенштейном новаторском, экспериментальном спектакле «Мудрец» по мотивам пьесы А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». В спектакле были использованы цирковые трюки, эксцентрика. Эйзенштейн ввел в постановку и кинокадры: можно сказать, что с них и началась работа Эйзенштейна и Александрова в кино.

Александрову посчастливилось стать одним из творцов нового, революционного киноискусства. Он помогает Эйзенштейну ставить и снимается как актер в прославленных фильмах «Стачка» (1925) и «Броненосец «Потемкин» (1925). Выступает как соавтор сценариев и сопостановщик в картинах Эйзенштейна «Октябрь» (1927) и «Старое и новое» (1929).

В 1929—1932 гг. вместе с С. М. Эйзенштейном и оператором Э. К. Тиссэ Г. В. Александров находился в зарубежной командировке, где он участвовал в создании монументальной кинофрески Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!».

Американские продюсеры, напуганные революционным содержанием фильма, не позволили Эйзенштейну завершить картину. Много лет спустя, в 1979 г., Александров из полученных из-за океана десятков тысяч метров пленки наконец смонтировал фильм. На Московском международном кинофестивале картина «Да здравствует Мексика!» получила почетный приз «За выдающееся непреходящее значение для развития мирового киноискусства».

Г. В. Александров был одним из создателей советской музыкальной комедии. В 1934 г. на экраны страны вышел фильм

«Веселые ребята». Он отличался задором, оптимизмом, яркой актерской игрой Л. П. Орловой и Л. О. Утесова. Музыка к этому фильму и к другим комедиям Александрова написал замечательный композитор И. О. Дунаевский, а стихи к его песням — поэт В. И. Лебедев-Кумач. Одной из любимых песен народа стал тогда «Марш веселых ребят» из этой картины. Фильм прошел с успехом и в нашей стране, и за рубежом.

«Александров открыл для Америки новую Россию. Это большая победа», — восторженно откликнулся на «Веселых ребят» Ч. Чаплин.

Принципы музыкальной кинодраматургии Александров развил в следующем своем фильме — «Цирк» (1936). В финале этой оптимистической кинокартины прозвучала ставшая общенародной «Песня о Родине» («Широка страна моя родная»).

Творческая одаренность народа показана Александровым в комедии «Волга-Волга» (1938). Роль почтальона Стрелки, простой талантливой девушки, великолепно сыграла Л. П. Орлова. Наричательным персонажем сделался бюрократ Бывалов в остром, сатирическом исполнении И. В. Ильинского.

Жанр музыкальной комедии Г. В. Александров сохранил и в других своих картинах — «Светлый путь» (1940) и «Весна» (1947). Режиссер привлекал многомиллионного зрителя добрым юмором, неиссякаемой энергией положительных героев, свежестью и доступностью музыкальных решений. Вместе с тем его картины приукрашивают изображаемую в них действительность.

Режиссер поставил еще ряд фильмов: «Встреча на Эльбе» (1949) — о борьбе за мир, дружбе народов, разоблачении поджигателей войны; «Композитор Глинка» (1952), «Русский сувенир» (1960) и др. Г. В. Александров занимался преподавательской деятельностью. Был активным борцом за мир, вел большую общественную работу.



Кадр из фильма «Волга-Волга». 1938. Режиссер Г. В. Александров. В роли Бывалова И. В. Ильинский (в центре).

должно быть направлено к одной-единственной цели, к борьбе за новый быт, за новые нравы, за лучшее будущее...» (цит. по кн.: Самое важное из искусств. М., 1963. С. 97).

За десятилетия развития советского киноискусства появилось немало умных, смешных, талантливых комедийных лент, которые обогатили язык кино и до сих пор пользуются неизменным успехом у зрителей: «Закройщик из Торжка», «Праздник святого Иоргена» Я. А. Протазанова; «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга» Г. В. Александрова; «Трактористы», «Свинарка и пастух» И. А. Пырьева; «Гармонь» И. А. Савченко; «Берегись автомобиля», «Вокзал для двоих» Э. А. Рязанова; «Не горюй!» Г. Н. Данелия; «Приходите завтра» Е. И. Ташкова; «Чудаки», «Голубые горы, или Неправдоподобная история» Э. Н. Шенгеля; «Айболит-66» Р. А. Быко-



Кадр из французского фильма «Закон есть закон». 1958. Режиссер Кристиан-Жак. В главных ролях Фернандель (слева) и Тото.

П. М. Алейников в кинокомедии «Трактористы». 1939. Режиссер И. А. Пырьев.



ва; «Кавказская пленница» Л. И. Гайдая и многие другие.

В послевоенные годы в кинокомедиях ряда зарубежных стран усилились общественные, гражданские мотивы. Так, творчество прогрессивных мастеров ФРГ отличалось антимилитаристской направленностью: фильмы «Розы для господина прокурора», «Ярмарка» В. Штаудте, «Капитан из Кёпеника» Х. Койтнера, «Мы — вундеркинды» К. Хофмана. В итальянской неореалистической комедии комические ситуации нередко изображались как следствие противоречий буржуазного общества: «Полицейские и воры» Стено и М. Моничелли, «Развод по-итальянски» П. Джерми и др. Традиции социальной сатиры развиты в таких произведениях испанского кино, как «Добро пожаловать, мистер Маршалл!» Л. Г. Берланги и Х. А. Бардема, «Форели» Х. Л. Гарсиа Санчеса, «Скромное обаяние буржуазии» Л. Буньюэля. Острая сатиричность характерна для американских фильмов «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир» С. Крамера, «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбить бомбу» С. Кубрика и др. Продолжая традиции сатирического искусства, заложенные в

Кадр из фильма «Бриллиантовая рука». 1969. Режиссер Л. И. Гайдай. В ролях: А. А. Миронов, Ю. В. Никулин, А. Д. Папанов.



О. Н. Ефремов (справа) и И. М. Смоктуновский в фильме «Берегись автомобиля». 1966. Режиссер Э. А. Рязанов.



Кадр из фильма «Не горюй!». 1969. Режиссер Г. Н. Данелия. В фильме снимались В. К. Кикабидзе (слева), Е. П. Леонов (в центре).

30-е гг. Р. Клером, французские режиссеры Ж. Тати и П. Этекс в картинах «Время развлечений» и «Вдыхатель» развивают тему стандартизации жизни, духовного оскудения.

В искусстве социалистических стран ряд кинокомедий сатирически изображают буржуазное прошлое: румынская «Афера Протар» Х. Бороша, польская «Никодем Дызма» Я. Рыбковского (в советском прокате «Необыкновенная карьера»), югославская «Госпожа министерша» Ж. Скригина (по Б. Нушичу), кубинская «Двенадцать стульев» Т. Гутьерреса Алеа (по

И. Ильфу и Е. Петрову). Проявления современного бюрократизма высмеивает другой фильм Гутьерреса Алеа — «Смерть бюрократа». Исторические и социально-психологические корни милитаризма показаны в картине «Верноподданный» (по Г. Манну) немецкого режиссера В. Штаудте (до 1955 г. он работал в ГДР, затем — в ФРГ). В ГДР известен своими работами в комедийном жанре Г. Райш («Антон-волшебник» и др.). В чехословацком кинематографе разрабатываются мотивы комедийной фантастики («Барон Мюнхгаузен» К. Земана, «Человек первого

века» О. Липского). Венгерскими кинематографистами на высоком профессиональном уровне созданы фильмы «Выше голову» (в советском прокате «Судьба клоуна») и «История моей глупости» М. Келети, «Сорванец» М. Семеша и др. В болгарской кинокомедии «Дачная зона» Э. Захариева высмеиваются мещанство, потребительское отношение к жизни.

По характеру комического различаются комедии эксцентрические, сатирические, музыкальные, бытовые, лирические.

Эксцентрическая комедия возникла на заре кинематографа, она подарила миру целую плеяду талантливых комиков. Логика наизнанку — так коротко можно выразить закон этого жанра. Он позволяет взглянуть на привычное, обыденное с неожиданной стороны, открыть новое в знакомом. Эксцентрическую комедию предпочитали Чарли Чаплин, Гарольд Ллойд, Бестер Китон, француз Жак Тати, англичанин Норман Уиздом. Примерами эксцентрической комедии могут служить фильмы режиссера Л. И. Гайдая «Пес Барбос и необычный кросс», «Самогонщики», «Операция «Ы» и другие приключения Шурика», «Бриллиантовая рука», снятые в 60-е гг.

Сатирическая кинокомедия прибегает к гиперболизации, сгущению красок. Показать порок под увеличительным стеклом — вот задача, решаемая фильмом Рязанова «Гараж» (1980). Персонажи этой картины — пайщики автомобильного кооператива — словно стараются перещеголять друг друга в жадности, хищничестве, нетерпимости к другим людям.

Острую социальную направленность несут комедии Чаплина «Огни большого города» (1931) и «Новые времена» (1936). Его комедия «Великий диктатор» (1940) страстно протестует против фашизма, неограниченного произвола маньяка-правителя.

Классическим фильмом стала социальная комедия «Трехгрошовая опера» (1931), снятая немецким режиссером Г. В. Пабстом по одноименной пьесе Б. Брехта.

Любовью зрителя издавна пользуется жанр музыкальной комедии. «Веселые ребята» (1934), «Волга-Волга» (1938) Г. В. Александрова; «Свинарка и пастух» (1941) И. А. Пырьева; «Музыкальная история» (1940) А. В. Ивановского и Г. М. Раппапорта; «Карнавальная ночь» (1956) Э. А. Рязанова; «Мы — из джаза» (1983) К. Шахназарова; «Карнавал» (1982) Т. И. Лиозновой — вот несколько примеров разработки этого жанра в советских фильмах, где наряду с режиссером и актерами успех обеспечивает композитор, написавший музыку к фильму.

Бытовая комедия имеет прочные традиции. Их заложил еще в 20-е гг. Я. А. Протазанов, постановщик ярких комедий «Закройщик из Торжка», «Дон Диего и Пелагея».

Не сходит с экрана и лирическая комедия: от старых «Девушка с коробкой» (1927) Б. В. Барнета и др. до фильмов наших дней — «Служебный роман» (1977), «Вокзал для двоих» (1983) Рязанова и т. д.

КИНОРЕЖИССЕР

Термин «режиссер» родился в театре. Придя в кино, он наполнился новым содержанием, связанным с особенностями киноискусства, которое рождается как синтез «старших» искусств, в союзе художественного и технического начал, в условиях кинопроизводства. Специфика нового вида искусства и породила эту ключевую кинематографическую профессию кинорежиссера, творческого работника, возглавляющего постановку фильма. В этом процессе участвует большой коллектив представителей различных творческих профессий (сценарист, оператор, актеры, композитор, художник-постановщик, художник по костюмам, звукооператор), а также специалисты технического профиля (инженеры, осветители, рабочие). Направить энергию этого коллектива на создание фильма — главная задача деятельности кинорежиссера.

Работа режиссера над литературным сценарием — один из важнейших моментов становления фильма. Выбор «своего» сценария, или соавторство в его создании, или его самостоятельное написание — вот формы такой работы. Ч. Чаплин, А. П. Довженко, В. М. Шукшин — авторы-режиссеры своих фильмов. Ф. Феллини многие годы пишет сценарии с группой драматургов-единомышленников. В. Де Сика и Ч. Дзаваттини, Ю. Я. Райзман и А. Б. Гребнев, Г. А. Панфилов и Е. И. Габрилович, В. Ю. Абдрашитов и А. А. Миндадзе — эти дуэты проверены временем и творческими свершениями. Столь же характерны и длительные и плодотворные содружества режиссеров с операторами — С. М. Эйзенштейна и Э. К. Тиссэ, И. Бергмана и С. Нюквиста, А. А. Тарковского и В. И. Юсова.

Режиссер владеет замыслом фильма, видением его как идейно-художественного целого, он разрабатывает художественную программу реализации этого замысла в режиссерском сценарии. Это — проект фильма в покадровой записи, с указанием всех деталей будущих съемок. Это — образная партитура, выражающая композицию, стиль, жанр фильма, моделирующая его монтажную концепцию (см. *Монтаж в кино и телевидении*).

На заключительной стадии, после работы над литературной основой фильма, после подготовки к съемкам и самих съемок, режиссер получает в руки реальный материал — километры отснятой киноплёнки, из которой он собирает, согласно своему замыслу, единое художественное целое — фильм.

Таким образом, режиссер является автором фильма. Но это авторство нового типа, вырастающее из коллективного творчества и ничуть не умаляющее вклада всех, с кем режиссер работает над фильмом, и в первую очередь сценариста, оператора, актеров.

Первые шаги кинорежиссуры, как новой творческой профессии, были ориентированы на подража-

ние — театру, цирковой феерии, мюзик-холлу. Ее эстетическое самоопределение связано с утверждением экранного реализма как воспроизведения мира действительности и образа человека специфическими кинематографическими средствами (см. *Кадр, план, ракурс, Монтаж в кино и телевидении*).

Д. Гриффит, Ч. Чаплин и представители советского революционного киноискусства — Л. В. Кулешов, С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин, А. П. Дов-

женко стали основоположниками и классиками мировой кинорежиссуры. Ее дальнейшее развитие — это совершенствование кинематографического жизнеописания и человековедения через овладение звуком, цветом, через постоянное обновление киноязыка, расширение культурных горизонтов этой профессии, ее функций.

В своих взаимоотношениях со съемочной группой режиссер выступает как организатор и воспитатель.

ВСЕВОЛОД ИЛЛАРИОНОВИЧ ПУДОВКИН (1893—1953)



Замечательный советский кинорежиссер, народный артист СССР, лауреат Государственных премий Всеволод Илларионович Пудовкин внес большой вклад в художественную практику и теорию киноискусства. Его фильмы и теоретические работы известны во всем мире.

С биологического факультета Московского университета Пудовкин ушел на фронт первой мировой войны, был ранен, взят в плен и после побега из плена вернулся уже в Советскую Россию. Окончив студию режиссера Л. В. Кулешова, он снимался в его фильмах, создал первый в истории киноискусства образ большевика и ряд эксцентрических сатирических образов. Тогда же Пудовкин выбирает для себя профессию режиссера.

Первые его работы — комедия «Шахматная горячка» и научно-популярный фильм «Механика головного мозга» о работах академика И. П. Павлова.

В 1926 г. Пудовкин вместе со сценаристом Н. А. Зархи и оператором А. Д. Головней создает свой шедевр «Мать» по повести А. М. Горького. В этом фильме он необычайно правдиво и впечатляюще показал жизнь русских рабочих до революции. Главные роли в картине исполнили артисты Московского Художественного театра В. Ф. Барановская и Н. П. Баталов, которые создали образы живые, правдивые, психологически глубокие. Пудовкин обогатил кинематограф рядом ценных открытий. В немом кино он сумел метафорически передать тишину, показывая крупным планом падающие капли; создал незабываемую метафору «революция непобедима, как весна», монтируя кадры первомайской демонстрации с кадрами мощного весеннего ледохода.

В следующем фильме — «Конец Санкт-Петербурга», снятом В. И. Пудовкиным, Н. А. Зархи и А. Д. Головней к 10-летию Октябрьской революции, показана типическая судьба революционера. Герой приходит в город неграмотным деревенским парнем и сначала в цехах завода, а затем в окопах войны проходит курс революции. Эпизоды безжалостной окопной войны, военного ажиотажа на бирже, а также Октябрь-

ских событий в Петрограде принадлежат к лучшим достижениям киноискусства.

Третий шедевр Пудовкина — «Потомок Чингисхана» (1928). В нем показана борьба монгольского народа с поработителями своей родины — колонизаторами и интервентами. Режиссер находил удивительные детали, характеризующие человеческие состояния: израненный плененный монгол падал рядом с опрокинутым аквариумом с бьющимися на полу рыбками; обмотка солдата, участвовавшего в жестоком расстреле, тянулась по грязной дороге; вихрь, катящийся перекасти-поле, клубы пыли, вырванные деревья, вместе с монгольской конницей стирал с лица земли интервентов. Колоссальный темперамент и мастерство Пудовкина поражают зрителей и сегодня.

Одним из первых режиссер освоил искусство звукового кино, поставив в 1933 г. звуковой фильм «Дезертир» о классовой борьбе немецких рабочих.

Посвященные исторической тематике картины Пудовкина «Минин и Пожарский» (1939), «Суворов» (1941), «Адмирал Нахимов» (1947), «Жуковский» (1950) исполнены глубокого патриотизма.

Последний фильм Пудовкина — «Возвращение Василия Бортникова» (по роману Г. Е. Николаевой «Жатва»), рассказывающий о чистых и стойких советских людях, которые после испытаний войны возвращаются к творческому труду, ознаменовал собой новый период в развитии отечественного кино.

Режиссер-новатор, видный общественный деятель, публицист, В. И. Пудовкин принадлежит к самым ярким, талантливым художникам мирового киноискусства.

Одновременно он формирует духовные и эстетические потребности многомиллионной зрительской аудитории, организует восприятие фильма, постоянно ведет творческий диалог со зрителем.

Как основной организатор творческого процесса в киноискусстве режиссер играет важную роль в кинематографической жизни, таких ее сферах, как педагогика, теоретическая и общественная деятельность. Советские кинорежиссеры С. М. Эйзенштейн, Л. В. Ку-

лешов, В. И. Пудовкин, А. П. Довженко, Г. М. Козинцев, М. И. Ромм, С. А. Герасимов и другие были и теоретиками, и общественными деятелями, и педагогами.

Они воспитали многие поколения режиссеров и актеров.

Но главное, как художники-новаторы, они создали фильмы, которые навсегда вошли в сокровищницу мирового киноискусства.

СЕРГЕЙ АПОЛЛИНАРИЕВИЧ ГЕРАСИМОВ (1906—1985)



С именем замечательного советского режиссера, народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской и Государственных премий С. А. Герасимова неразрывно связано развитие отечественного киноискусства. В своем творческом арсенале С. А. Герасимов имел много кинематографических профессий, каждой из которых он отдал щедрую дань.

Окончив в 1928 г. Ленинградский институт сценического искусства, Герасимов уже имел за плечами несколько сыгранных ролей. Первые годы его актерской деятельности проходили в творческой мастерской Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга, где С. А. Герасимов прошел отличную школу эксцентрики и проявил себя как актер преимущественно гротескового плана. Его роли в фильмах «Шинель» (1926), «Новый Вавилон» (1929), «Обломок империи» (1929) и другие привлекают графической точностью рисунка образа. И хотя в дальнейшем С. А. Герасимов преимущественно занимался режиссурой, он никогда не оставлял актерской работы. Самой значительной ролью в его жизни стал образ великого русского писателя Л. Н. Толстого; С. А. Герасимову удалось передать масштабность фигуры Толстого, сложность и противоречивость его характера, талант и ум («Лев Толстой», 1984).

Именно углубленное знание всех секретов актерского мастерства способствовало тому бережному отношению к актеру, которое постоянно отличало Герасимова как режиссера. С помощью актеров он воплощал свои творческие замыслы. В актерах он всегда видел своих помощников, друзей, единомышленников. Потому столь яркие и многогранные образы людей в его картинах, начиная от первых режиссерских опытов: «Семеро смелых» (1936), «Комсомольск» (1938), «Учитель» (1939) — и кончая более поздними лентами: «Юность Петра» (1981), «Лев Толстой» (1984) и др.

Обладая литературным талантом, Герасимов был автором сценариев многих своих картин. Пристальный интерес к современности, к проблемам советской морали, жиз-

ни и быту советского общества нашел свое отражение в сценариях фильмов: «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель», «Журналист», «Дочки-матери» и др.

Называя литературу «старшей сестрой кинематографа», Герасимов успешно работал над экранизацией литературных произведений. Благодаря его мастерству получили вторую жизнь на экране «Маскарад» (1941) М. Ю. Лермонтова, «Молодая гвардия» (1948) А. А. Фадеева, «Тихий Дон» (1958) М. А. Шолохова, «Юность Петра» (1981) А. Н. Толстого и др.

Будучи подлинным гражданином и патриотом своей страны, Герасимов откликался на самые значительные события, происходящие в нашей стране и за рубежом. А его фильмы «Люди и звери» (1962), «Журналист» (1967), «У озера» (1970), «Любить человека» (1973) — это прежде всего яркие публицистические произведения, в которых нашли отражение острые и волнующие проблемы современности.

Действительный член Академии педагогических наук СССР, доктор искусствоведения, профессор Герасимов воспитал огромное количество учеников. В числе самых известных деятелей советского кино есть его воспитанники, с благодарностью вспоминающие учителя, который щедро делился с ними своим мастерством в стенах Всесоюзного государственного института кинематографии и Студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького, где Герасимов был руководителем творческого объединения.

Фильмы, созданные С. А. Герасимовым, вошли в золотой фонд советского кино.

КИНОСТУДИЯ

Так называется предприятие по производству кинофильмов. Процесс создания фильма сложен, он включает в себя и задачи производственно-технические (не случайно киностудии одно время назывались «кинофабриками»), и задачи творческие. И в этом соединении производственных и творческих задач — главная особенность работы киностудии.

Киностудия «Мосфильм».



Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького. На съемочной площадке.



Посмотрим, как идет работа над постановкой художественного фильма. Все начинается с того, что на студию поступает литературный сценарий, в котором изложен сюжет будущей картины, определены характеры действующих лиц, задано в словесной форме действие каждого из эпизодов. Если сценарий принимается к постановке, то создается съемочная группа во главе с режиссером-постановщиком, определяются сроки работы над фильмом внутри общего производственного плана студии. Затем начинается подготовительный период постановки. Он включает в себя и составление точного календарного плана работы над фильмом, и расчет финансовых затрат, и всестороннюю подготовку творческого процесса. Формируя группу, режиссер-постановщик приглашает главного оператора — непосредственного руководителя съемки, художников для создания эскизов кадров, проектов декораций и костюмов. По предложению режиссера студия приглашает композитора, который будет писать музыку к этому фильму. Наконец, режиссер подбирает актеров на роли персонажей фильма.

Работа над кинопроизведением — это всегда коллективный труд. Замысел фильма должен быть воплощен во всех деталях. Режиссер-постановщик отвечает за то, чтобы фильм сложился как единое целое (см. *Кинорежиссер*).

В подготовке фильма участвуют разные цеха студии, в которых работают специалисты различных профессий: плотники и электрики, портные и фотолаборанты, архитекторы и гримеры, мастера пиротехнических эффектов и искусные бутафоры, способные подготовить для съемок даже самые редкие предметы старины. Пошивочный цех и костюмерная мастерская обеспечивают исполнителей костюмами; макетно-бутафорский цех и отдел реквизита предостав-

ляют все необходимое для создания требующейся по сценарию обстановки; отдел декорационно-технических сооружений занимается постройкой декораций по утвержденным эскизам; специалисты осветительного цеха под руководством оператора готовят для съемок каждого эпизода нужную систему освещения.

Вслед за подготовительным периодом работы над фильмом идет период съемочный. Съемки бывают павильонные и натурные, т. е. они производятся внутри студийных павильонов (специальных помещений на территории студии) или же в условиях натуральной среды — будь то городские улицы или природный ландшафт (который также может дополняться специально выстроенными декорациями). Нередко работа над фильмом требует проведения экспедиций: часть съемочной группы во главе с режиссером и оператором выезжает в определенную местность, иногда дальнюю, где имеется наиболее подходящая реальная обстановка для съемки нужных эпизодов. Нередко на территории самой студии строится система декораций, воспроизводящая, к примеру, уличный перекресток какого-нибудь старинного города и т. п. Большая современная киностудия представляет собой своего рода «город» со множеством разнообразных строений, открытых пространств (натуральных площадок), зеленых насаждений и т. д. Очень часто съемка картины ведется не в той последовательности, какая задумана по сюжету и должна быть представлена на экране. Иногда заключительную сцену приходится снимать задолго до того, как будут отсняты вступительные эпизоды. Действие выстраивается в окончательном порядке лишь в период монтажа фильма (см. *Монтаж в кино и телевидении*).

Под руководством режиссера специалисты монтажного цеха исключают из отснятого материала все лишнее, уточняют длительность каждого эпизода и кадра, соединяют их так, чтобы придать действию фильма определенный ритм, ясность и законченность. Этот период постановки называется монтажно-тонировочным, так как он включает в себя окончательную работу не только над изображением, но и над звуком. В это же время режиссер совместно со звукооператором находят точное место для звучания музыки (исполнение ее записывается на пленку) и создают завершенную фонограмму фильма, т. е. единую звукозапись голосов актеров, шумов и музыки. А в тех случаях, когда тот или иной эпизод актерского действия снимался без одновременной записи голосов исполнителей, в специальном павильоне (тонстудии) производится дополнительная запись звучащих реплик актеров.

Таков процесс работы на киностудии художественных фильмов. Но кроме того, существуют студии, которые производят фильмы других видов (см. *Виды и жанры кино*). Их работа строится иначе. Так, на студиях хроникально-документальных фильмов принят другой порядок прохождения сценария, там нет цехов, готовящих реквизит, декорации, костюмы для съемок, поскольку всякий документальный фильм снимается в реальной обстановке. Для таких съемок использу-



ется специальная техника: портативная аппаратура, специализированный автотранспорт для операторов и др. Свои особенности имеет работа студий научно-популярных фильмов: там бывают необходимы и павильонные съемки, и реквизит, и разнообразные технические приспособления для специальных съемок (например, комбинированных), и это требует наличия соответствующих цехов.

Особенности работы студий мультипликационных фильмов (см. *Мультипликационное кино*) связаны прежде всего с тем, что при создании мультфильма воспроизводится не действие живых актеров и не поведение реальных людей, а искусственно создаваемое перед камерой движение плоскостных (рисованных) или объемных фигурок, выполненных художниками.

Крупнейшие киностудии в нашей стране — «Мосфильм», «Ленфильм», «Беларусьфильм», Киностудия имени Довженко в Киеве, Рижская киностудия, «Грузия-фильм», Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького в Москве, «Союзмультфильм», киностудии научно-популярных фильмов в Москве, Ленинграде, Киеве и других городах.

КИНОФЕСТИВАЛИ

Кинофестиваль — это смотр произведений киноискусства. Свою историю он ведет с 1932 г., когда в Венеции (Италия) был организован Первый международный кинофестиваль. С тех пор международные кинофестивали заметно расширили свою географию: приобрели известность кинофорумы в Москве, Ташкенте, Канне (Франция), Карлови-Вари (Чехословакия)... Появились и новые формы междуна-



родных кинофестивалей: тематические фестивали (спортивных фильмов в итальянском городе Кортина-д'Ампеццо, фантастических фильмов в югославском городе Триесте); фестивали фестивалей, как ставший уже традиционным ФЕСТИВАЛЬ в Югославии, собирающий лучшие фильмы, созданные кинематографистами различных стран мира за истекший год; фестивали короткометражных и документальных фильмов, крупнейшие из которых проводятся в Москве (а с 1989 г. — в Ленинграде) и Лейпциге; фестивали детских фильмов и др.

Один из самых представительных — Московский международный кинофестиваль, который проводится



В Центральном киноконцертном зале «Россия» проходит показ конкурсных фильмов Московского международного кинофестиваля (вверху).

Одна из встреч на Московском международном кинофестивале.

один раз в два года под девизом: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» В нем принимают участие прогрессивные деятели киноискусства из многих стран мира. В его рамках (до 1987 г.) проходил и фестиваль детских фильмов.

С 1958 г. ежегодно проводятся Всесоюзные кинофестивали, являющиеся своего рода творческим отчетом киностудий страны перед широкой зрительской аудиторией. Стали традиционными и тематические фестивали, посвященные важнейшим датам в жизни советского народа, отражающие ведущие темы многонационального советского кино.

В нашей стране дети являются и активными участниками и зрителями тематических фестивалей. Так, например, стало традицией: в дни школьных каникул специализированные детские кинотеатры организуют тематический показ лучших фильмов для детей и юношества, объединенных по жанровым признакам («Сказка на экране», «Литературные герои на экране») или связанных с историей Советского государства («Фильмы о пионерах — Героях Советского Союза» и др.).

Практически в каждой школе, где имеется киноустановка, можно организовать собственные кинофестивали и тематические показы фильмов. Для этого школьники с помощью учителей должны подготовить программу такого показа на основе фильмов, имеющих в районном или городском фильмофонде.

КИТАЙСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

В 1896 г., меньше чем через год после изобретения кинематографа, в шанхайском парке уже демонстрировался «заморский аттракцион» — ленты братьев Люмьер (см. *Немое кино*). А через 9 лет в фотоателье на пекинском базаре был снят небольшой фильм — отрывки из классического спектакля о могучем воине — «Гора Динцзюнь», ставший началом отечественного кинопроизводства. Тема была выбрана не случайно: всю первую половину XX в. Китай раздирали междоусобицы, войны, политические противоречия, что и нашло отражение в киноискусстве сначала на материале средневековых рыцарских романов. В 30-е гг. на экранах появился «маленький человек», по социальному положению, духу близкий широкому кругу зрителей. Он влачил жалкое существование, порой погибал, нередко восставал и шел на фронт защищать родину (в 1931 г. Япония оккупировала северо-восточную часть китайской территории, а в 1937 г. начала открытую войну с Китаем). В фильмах конца 30-х — начала 40-х гг. историки кино справедливо видят мотивы и способы художественного решения, напоминающие ранние работы итальянского неореализма («Городские сцены», 1935; «Уличные ангелы», 1937, режиссер Юань Мучжи; «Вороны и воробы», 1949, режиссер Чжэн Цзюньли; и др.).

В дальнейшем китайское кино развивалось по трем различным направлениям. Киноискусство Тайваня продолжало придерживаться консервативных традиций прошлого; в Сянгане (Гонконге) сильное влияние имели стилевые и идейные течения Запада; в Китайской Народной Республике, провозглашенной в 1949 г., родилось кино нового типа, фактически отошедшее от художественных традиций 30—40-х гг.

Кинематография КНР в начальный период тяготела к социалистическим идеям. Герои первых фильмов — революционеры, подпольщики, бойцы, строители нового общества. Режиссеры стремились показать жизнь такой, какая она есть, «в формах самой жизни». В то же время левацкие идеи требовали изображения придуманной «жизни», такой, какой она «должна быть». Кинематографисты разрывались между правдой и лакировкой, прикрывавшейся тезисом о стремлении к «идеалу». В 60-е гг. лакировка постепенно возобладавала. Снимаются фильмы-агитки, лишённые жизни, интереса к подлинным человеческим чувствам. «Небоскреб реализма», как писали впоследствии, зашатался, а затем и вовсе рухнул, когда начавшаяся в 1966 г. «культурная революция» запретила все старые фильмы, совершенно прекратила производство новых, подвергла репрессиям и принудительному «перевоспитанию» кинематографистов. В 1973 г. выпуск фильмов возобновился на идейной основе, получившей позже наименование «ультралевачество». Окончательно отказавшись от воплощения на экране художественных и гуманистических идей, режиссеры создавали фильмы, интерпретировавшие политические лозунги.

Политические перемены, происшедшие в стране после 1976 г., затронули и кинематографию. От левацких доктрин стали отказываться; почти все фильмы, выпущенные до 1966 г., были «реабилитированы», вернулись к активному творчеству кинематографисты, был восстановлен Союз работников кино. На его IV съезде (1979) прозвучал призыв «вернуть реализму доброе имя», а V съезд (1985) определил кино КНР как искусство, «идущее по социалистическому пути». В основе проводимой реформы лежат самостоятельность студий и хозяйственные отношения кинопроизводства с прокатом. Киноискусство отныне стало рассматриваться и как продолжатель национальных традиций 30—40-х гг., и как часть мировой кинематографии.

Кинематографисты начали активный поиск в области стиля, формы, композиции, художественных средств. Они снимают фильмы на темы, долгие годы остававшиеся под запретом. На экраны выходят фильмы разных жанров: комедия (в прошлом к ней редко обращались, опасаясь политических осложнений), детектив (раньше бытовавший только в «шпионских» рамках), фантастика (вовсе отсутствовавшая в кино КНР), «фильмы кунфу», в которых эпизоды этой традиционной борьбы (аналогичной карате) используются в основном для придания картинам развлекательного характера. Кинодеятелей волнует пробле-

Актриса Чжан Юй (исполняет главные роли в фильмах «Ночной дождь в горах Башань», «Улочка» и др.).

Кадр из фильма «Принцесса Павлин», 1981 (справа). Режиссеры Чжу Цзиньмин, Су Фэй, Син Жун.



Кадр из фильма «Сяохау», 1979. Режиссер Чжан Чжэн.



ма зрелищности: как сделать фильмы, даже самые серьезные, по своей форме интересными для массового зрителя (по посещаемости кинотеатров — более 70 млн. человек ежедневно — Китай стоит на первом месте в мире).

Героями картин вновь стали люди со сложными характерами и драматическими судьбами. О них рассказывают фильмы: «Давняя история в южном предместье» У. Игуна; «Улыбка страдальца» и «Полуночные песни» Ян Яньцзиня; «Скорбь по ушедшей» Шуй Хуа; «Деревня лотосов» Се Цзиня; «Голос деревни» Ху Бинлю; «Добропорядочная женщина» Хуан Цзяньчжуна; «Юность — на алтарь» Чжан Нуаньсинь. В 1985 г. на экраны вышли произведения молодого, «пятого поколения» кинематографистов: «Желтая земля» Чэнь Кайгэ; «Один и восемь» Чжан Цзюньчжао;

«Закон охоты» Тянь Чжуанчжуана и другие. Их фильмы можно считать рождением новой эстетики в китайском кино, цель которой — настроить зрителей на эмоциональное восприятие не отдельных эпизодов, а фильма как целостного образа.

Фактически заново родилась кинематография для детей и юношества, которую раньше сдерживала борьба против «теории детской души»: ее противники пытались представить ребенка как «уменьшенного взрослого», отрицая особенности возраста. В 1981 г. в Пекине создана Студия детских фильмов во главе с актрисой Юй Лань (лауреат Московского кинофестиваля 1959 г.). Она же возглавляет Китайское общество детских и юношеских фильмов, образованное в 1984 г. Организована также Молодежная студия — учебная база Пекинского института кинематографии, выпускающая фильмы во всекитайский прокат. В 1985 г. в дополнение к конкурсам «Сто цветов» и «Золотой петух» учрежден конкурс «Теленок», на котором раз в два года будут демонстрироваться детские фильмы.

Среди первых лауреатов — «Друзья детства» Хуан Шучинь. На IV Международном фестивале детских фильмов в Бангалоре в 1985 г. лучшим был признан фильм КНР «Домик под луной».

В 1987 г. в КНР на 14 студиях было снято 146 художественных фильмов. На международных кинофестивалях (в СССР — с 1983 г.) фильмы КНР нередко удостоиваются призов, в том числе главных (в Маниле, Западном Берлине, Карлови-Вари и др.). В 1986 г. возобновился прокат китайских фильмов в СССР, а советских — в КНР. В 1987 г. СССР и КНР обменялись ретроспективами, включившими по

20 фильмов последних лет. Восстановлены отношения между Госкино СССР и Министерством радиовещания, кинематографии, телевидения КНР, а также между союзами кинематографистов.

КЛАССИЦИЗМ

Классицизм (от латинского *classicus* — образцовый) — стиль и направление в европейской литературе и искусстве XVII — начала XIX в. Наиболее полное развитие в драматургии и театре классицизм получил во Франции, в эпоху утверждения абсолютной монархии, когда после смутного времени религиозных войн и феодальных распри страна обрела долгожданный мир (см. *Французский театр*).

Во всех сферах жизни заявляла о себе потребность в порядке, в разумном устройстве, в норме. Она заявила о себе и в искусстве: в четкой планировке садов Версаля, в дворцовой архитектуре, в живописи, в творениях поэтов и писателей. Идеал прекрасного в ту эпоху представлялся неизменным, подобно тому как универсальными и вечными казались законы разума. Этот идеал видели в искусстве Древней Греции и Древнего Рима (см. *Античный театр*). Произведения античных поэтов и драматургов брались за образец. Эстетика классицизма, опиравшаяся во многом на взгляды Аристотеля, строго разграничила жанры, которые делились на «высокие» (трагедия, эпика, ода), отражавшие сюжеты из государственной жизни, истории, мифологии, и «низкие» (комедия, сатира, басня), изображавшие повседневную жизнь людей средних сословий. Каждый жанр имел строгие границы и четкие формальные признаки; не допускалось смешение трагического и комического, героического и обыденного. Ведущим жанром была трагедия, обращенная к злободневным общественным, нравственным и философским проблемам века. Эстетика классицизма требовала соблюдения трех единств: единства места — событие пьесы разворачивается в пределах дворца или дома; времени — оно должно укладываться в 24 часа; действия — интрига имеет единую сюжетную линию. Ода или трагедия писались стихами, не допускавшими «низких» слов и выражений; комедия или басня, хотя и писались в стихах, могли иногда перейти на прозу и допускали просторечие. Но в любом случае язык должен был оставаться ясным, свободным от замысловатых оборотов и риторических излишеств.

В комедии драматург рисовал картину современных нравов, ее персонажем мог быть и обычный горожанин, какой-нибудь «мещанин во дворянстве»; в трагедии оживали легенды и мифы Древней Греции, страсти римской истории, перед зрителями представляли цари и герои. Сюжеты трагедии авторы заимствовали у Софокла, Еврипида, Сенеки или в исторической хронике. Поступки и мысли легендарных персонажей,

представленных современным поэтом на сцене «Бургундского отеля» или театра «Маре», были понятны парижанам, так как задача художника состояла в том, чтобы показать бечение «вечных» страстей в трагедии или представить галерею неизменных типов (скупца, ханжу, лицемера) в комедии. При этом от драматурга требовалось приближение к природе, но такой, которая была бы очищенной от всего случайного и проходящего.

Три драматурга стали создателями высокой трагедии и комедии классицизма — П. Корнель (1606—1684), Ж. Расин (1639—1699), Ж. Б. Мольер (1622—1673). Борьба между чувством и долгом сделалась интеллектуальным и эмоциональным стержнем «испанской» трагедии Корнеля «Сид» (1637). Следуя велению долга, герои теряют любимых; отказываясь следовать ему, они теряют честь и становятся недостойными любви. Мотив сословной чести получает здесь общечеловеческое содержание, звучит гимном личному благородству, отваге и доблести. Корнель «создал школу величия души», напишет о нем Вольтер.

В «римских» трагедиях драматурга «Гораций» (1641), «Цинна, или Милосердие Августа» (1643) конфликт чувства и долга становится конфликтом личного и общественного, человека и государства. Герои корнелевской драмы подавляют личные страсти во имя утверждения гражданских добродетелей.

Корнель показывает человека таким, «каким он должен быть», Расин таким, «каков он есть». Веление разума и долга, которые служат путеводной звездой персонажам Корнеля, отступает перед силой страстей героев «Андромахи» (1667) и «Федры» (1677) Расина.

Благодаря творчеству Мольера жанр комедии перестал быть «низким». Комедия Мольера получила название «высокой», ибо в ней, как и в трагедии, решались важнейшие проблемы века (см. Ж. Б. Мольер).

Пьер Корнель.

Жан Расин.







В исполнительском искусстве классицизма все подчинялось «искусству декламации». Условность жестов, поз, костюма, даже языка театрального персонажа должна была сочетаться с безусловностью чувства и ясным пониманием поэтического текста, умением «озвучивать стих», добиваясь по выражению теоретика классицизма Н. Буало, «широких линий как в голосе, в декламации, так и в жестах». Этим искусством владели такие замечательные актеры, как первый исполнитель Родриго в «Сиде» Г. Мондори или М. Шанмеле, игравшая в трагедиях Расина. Выдающиеся актеры следующего поколения — М. Барон и А. Лёкуврёр стремились к большей естественности сценической речи. Они (особенно Барон) нередко ломали размеренность александрийского стиха, чтобы донести до зрителей мысль, высокую патетику классических образов.

Подъем классицизма в XVIII столетии связан с эпохой Просвещения. Просветителям была близка утверждаемая классицизмом позиция человека, сознательно относящегося к миру и к самому себе, способного подчинить общественному и нравственному долгу свои стремления и страсти. Сущность человека просветители искали не в социально-исторических условиях его жизни, а в абстрактно понятой человеческой природе, идеальное воплощение которой они видели в античной классике (см. *Античный театр*). В XVIII в. складывается просветительский классицизм, который существует рядом с просветительским реализмом (см. *Реализм*).

Комедии и особенно трагедии составили эпоху во французском театре, служили средством выражения передовых идей. Драматический конфликт у Вольтера в большей мере, чем у его предшественников, определяется внешними обстоятельствами: источник зла автор видит прежде всего в окружающей действительности, разоблачая несправедливость, произвол, политический и религиозный деспотизм (трагедии «Магомет», «Заира» и др.). Театральный спектакль Вольтер представлял себе как «одушевленную картину», где осуществлен синтез слова, действия и декорационного оформления, а сценическая речь приближена к тому, «как говорят в жизни». Его идеи претворяли ведущая трагическая актриса Клерон, отказавшаяся от подчинения интонации условного мелодического рисунка роли, и А. Лекен, друг и ученик Вольтера, постановщик ряда его трагедий. Сообразуясь с требованиями писателя, Лекен стремился придать цельность спектаклю, добиваясь единства и соответствия всех его элементов. Клерон и Лекен создавали образы сильных духом, стойких людей. Их искусство предвосхищало появление Ф. Тальма, воплотившего на сцене идеи и эстетику революционного классицизма. С особым успехом Тальма выступал в пьесах М. Ж. Шенье. Обращаясь к античным сюжетам и истории нового времени («Кай Гракх», «Карл IX, или Урок королям» и др.), драматург открыто прославляет республиканские добродетели, клеймит коронованных убийц и тиранов. Его произведения пользовались

огромным успехом в период Великой французской революции 1789—1799 гг.

В XVIII в. классицизм стал явлением общеевропейским. В Англии, где очень сильна была своя театральная традиция, он получил наименьшее распространение (см. *Английский театр*). В Италии наиболее ярким последователем классицизма был В. Альфьери (1749—1803). Его «любовные» трагедии («Клеопатра») и «трагедии свободы» («Брут I») отличались сильной политической окраской: вольнолюбивые и тираноборческие мотивы, патриотизм составляли внутренний пафос лучших произведений поэта (см. *Итальянский театр*).

Своеобразно сложилась судьба классицизма в Германии, где с ростом национального самосознания, стремлением создать собственный немецкий театр драматические и аристократические стороны классицистской эстетики были подвергнуты резкой критике Г. Э. Лессингом (трактат «Гамбургская драматургия»). Однако в своих пьесах Лессинг во многом сохраняет черты рационалистической поэтики. «Эмилия Галотти», «Натан Мудрый» — образцы просветительского классицизма на немецкой почве (см. *Немецкий театр*).



В 80—90-х гг. более глубокое понимание античности вызывает новый интерес и возврат к классицизму. В этот период И. В. Гёте возглавлял придворный театр в Веймаре и ставил там спектакли в духе просветительского классицизма (отсюда и название — «веймарский классицизм»). Вновь выдвигаются требования гармонии, благородной простоты, нравственного величия, а решение острых общественных вопросов переносится в сферу эстетики, философии, морали («Ифигения в Тавриде», «Торквато Тассо» Гёте).

В России классицизм тесно связан не только с просветительскими идеями, но и с ростом национального самосознания, культуры. Русская трагедия того времени зачастую строится на сюжетах, заимствованных из отечественной истории. Таковы «Дмитрий Самозванец», «Мстислав» А. П. Сумарокова (1717—1777), произведения которого составляли основу репертуара русского театра, трагедии Я. Б. Княжнина (1742—1791). Его «Вадим Новгородский», проникнутый тираноборческими идеями, вызвал неудовольствие Екатерины II. В комедиях Княжнин высмеивал отрицательные стороны русской жизни («Хвастун»). Наконец, один из крупнейших русских просветителей 2-й половины XVIII в. — Д. И. Фонвизин (1744—1792) создает самое значительное произведение русского классицизма в драматическом жанре — комедию «Недоросль» (1781), в которой затрагивает острые социально-политические проблемы своего времени, с позиций просвещенного Разума обличает невежество, паразитизм, самодурство помещиков. Актеры выступали в пьесах как отечественных, так и зарубежных авторов. Среди них — «отец русского театра» Ф. Г. Волков и И. А. Дмитревский. Последний был учителем Е. С. Семеновой, знаменитой исполнительницы расиновской Федры и других ролей трагического репертуара (см. *Русский театр*). К концу XVIII в. классицизм постепенно вытесняется сентиментализмом и окончательно уступает свои позиции с утверждением в европейской литературе искусства *романтизма*.

Эскиз театральной декорации.
XVIII в.



Франсуа Жозеф Тальма в костюме трагического актера.

«КОМЕДИ ФРАНСЕЗ»

«Комеди Франсез», или «Театр Франсе», — старейший не только во Франции, но и в мире национальный театр; расположен в Париже, на улице Ришелье. Кроме основной сцены дает спектакли и в театре «Одеон».

Как Малый театр в Москве неофициально называют Домом Островского, так и «Комеди Франсез» — это Дом Мольера, хотя театр был основан в 1680 г., т. е. уже после смерти Мольера. Дело в том, что в первую труппу «Комеди Франсез» (27 человек) вошли осиротевшие актеры театра Мольера, соединившись с прежними своими постоянными соперниками — актерами театра «Бургундский отель» (см. *Французский театр*). Мольер на многие годы вперед определил и репертуар «Комеди Франсез». За 300 с лишним лет здесь поставлено все, написанное великим драматургом. Но играют не только Мольера. Благодаря дотации, получаемой от государства, театр всегда имел возможность приглашать в труппу лучших актеров страны, а также включать в репертуар лучшие пьесы. Это преимущественно французская классика. Для современного автора постановка его пьесы на сцене «Комеди Франсез» в сущности означает официальное признание.

Одна из исполнительских традиций, утвердившихся на прославленной сцене, — искусство «его величества Слова», обостренное чувство и мастерство речи, безупречная дикция, умение сосредоточить в слове весь смысл происходящего и в то же время придать ему чисто музыкальную красоту звучания. Искусство декламации до сих пор остается одним из основных критериев сценической игры, по которым оценивается актер.

История «Комеди Франсез» — это история теат-



рального искусства во Франции. Значительное влияние оказал «Комеди Франсез» на европейский театр, и в частности на становление и первоначальное развитие русского театра. На этой сцене выступали Мишель Барон и Адриенна Лёкуврёр, Франсуа Жозеф Тальма и Элиза Рашель, Жан Муне-Сюлли, Бенуа-Констан Коклен и Сара Бернар. Здесь были продолжены традиции французского классицизма XVII в. — великих мастеров трагедии Ж. Расина и П. Корнеля. В XVIII в. здесь ставились произведения просветителей — Вольтера, Д. Дидро, ратовавших за воспитание и просвещение народа средствами театра, и их последователя — блистательного комедиографа П. Бомарше. Стены «Комеди Франсез» помнят яростную политическую борьбу в годы Великой французской революции 1789—1799 и не менее яростное сражение художественных и эстетических идей в 1830 г. на представлении романтической драмы



Театр «Комеди Франсез» в Париже (вверху).

Гастроли в СССР старейшего французского театра «Комеди Франсез». 1985. Сцена из комедии «Мизантроп» Мольера.

В. Гюго «Эрнани». Битву за «Эрнани» вели представители *романтизма* со сторонниками *классицизма*, не желавшего сдавать свои позиции. И наконец, уже в XX в. появление режиссуры вновь взорвало традицию актерских традиций, следуя которым актеры сами для себя ставили спектакли и этим тормозили свое творческое развитие.

Советские зрители имели возможность познакомиться с искусством актеров прославленного театра во время неоднократных гастролей «Комеди Франсез» в СССР.

КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ

Комедия дель арте, или комедия масок, — вид итальянского театра XVI—XVII вв., сочетавший в себе черты веселого карнавала, народного фарса и «ученой комедии», сыгранной на буффонный лад. Разыгрывали спектакли бродячие лицедеи. Глава труппы — капокомико задавал сюжет, и на подмостки выходили два

ЖАН БАТИСТ МОЛЬЕР (1622—1673)



Мольер был человеком театра. Слава писателя его не прельщала, и он отдавал свои пьесы издателям лишь после того, как они были отыграны его труппой. Он и писать начал, чтобы решить основную проблему своего театра — проблему репертуара.

Лавируя между интересами зрителей и запретами цензуры, запросами августейших покровителей и своими принципами, всю жизнь преследуемый церковью, Мольер в течение всей долгой карьеры директора театра умел добиваться успеха, от которого зависело само существование театра. В то же время он выполнял и функции режиссера в сегодняшнем понимании этого слова: распределял роли, давал сценические указания актерам, нередко превращая репетиции в увлекательнейшие уроки мастерства. И наконец, он был первым актером своей труппы. Он сыграл благородного Альцеста в «Мизантропе» и нелепого в своих притязаниях Арнольфа в «Школе жен», простодушного Сганареля в «Дон Жуане», смехотворного господина Журдена в «Мещанине во дворянстве» и попавшего в подобную же ситуацию, но куда более достойного Жоржа Дандена («Жорж Данден»), поглощенного страстью к деньгам скупца Гарпагона («Скупой») и обманутого в своем безграничном доверии Оргона («Тартюф»), хитроумного Скапена («Плутни Скапена») и упрямого Аргана («Мнимый больной»). Он выходил на сцену в каждом представлении своего театра и умер, едва успев доиграть последнюю роль.

Верный соратник Мольера, актер и автор знаменитого «Реестра», своеобразного дневника труппы Мольера, Лагранж написал: «Он избрал профессию актера, повинаясь непреодолимому влечению к комедии». Сын почтенного купца Поклена (это его настоящая фамилия), Мольер променял процветающее дело отца на карьеру, которая в те времена не сулила ни богатства, ни беспечной жизни, ни сколько-нибудь достойного положения в обществе. Познав нужду

и неудачи, исколесив всю Францию с бродячими комедиантами, Мольер стал популярным актером и в 31 год написал первую комедию — «Шалый». За 20 последующих лет он написал еще 30 пьес, восходя от фарсов с их грубоватым комизмом к высокой, философской комедии, создавая новые жанры (комедию-балет, например), всегда торопясь то заполнить образовавшуюся в репертуаре брешь, то откликнуться на самый актуальный сюжет, то выполнить заказ короля. Иной раз за две-три недели он создавал свои шедевры, потому что этого требовал Театр. Но что значил для него Театр? Чему он «поучал, развлекая»? К чему стремился? Анализ мольеровских пьес и их сценическая история позволяют ответить на этот вопрос однозначно. Мольер боролся со всем, что противоречит естественным проявлениям человеческой природы, он провозглашал право каждого человека на счастье.

Мольер первым во Франции вывел прямо на сцену и осмеял современных персонажей и современные нравы. Герои его Человеческой комедии оказались узнаваемыми и для зрителей всех последующих веков, вплоть до наших дней. Ибо они вечны — тартюфы, гарпагоны, журдены. Они лишь меняют костюмы, должности, внешность, язык. Вот почему режиссеры всех стран, ставя комедии Мольера, всегда находят возможность говорить о том, что волнует их самих и их современников.

веселых дзанни (слуги) — Бригелла и Арлекин; скупой, спесивый и хворый купец Панталоне; ученый болван Доктор юриспруденции из Болоньи; трусливый бахвал Капитан; острая на язычок служанка Серветта. Появлялись влюбленные, и начиналась веселая карусель: старики, как водится, мешали соединению любящих, а молодые с помощью бойких слуг оставляли их в дураках. Написанного текста не было, была сюжетная схема, сценарий, и актеры импровизировали диалог на ходу, подхватывая реплики партнера. Ансамбль получался великолепный, действие стремительное; находилось место и для сольного номера, и для уморительных лацци — трюков, которые показывали оба дзанни.

Веселый, разбитной Бригелла выходил в белой блузе с поясом и широких белых штанах. На блузу Арлекина нашивали пестрые лоскутки. Это был добродушный и ребячливый парень, правда, несколько глуповатый по сравнению с Бригеллой.

Панталоне щеголял в красных штанах, красной куртке и черном плаще, был не прочь, несмотря на возраст, поволочиться за девушками и считал себя достойным всяческого внимания. Доктор являлся в черной мантии с белым жабо и говорил на тарабарской латыни. Капитан обещал стереть в порошок каждого, кто вставал на его пути, ведь он — испанец и уже покорил полмира — вот только деревянная шпага всякий раз застревала в ножнах, и потому он опрометью удирал от старого Панталоне, стоило тому погрозыть ему пальцем.

Слово, *пантомима*, музыка, танец соединялись в веселом и увлекательном зрелище.

Маска в комедии — это и собственно маска, закрывавшая лицо актера полностью или частично (иногда просто приклеенный нос или огромные очки), и социальный типаж, заостренный до шаржа, с неиз-

менным физическим обликом и чертами характера, своей «психологией». Последняя определялась его социальным положением или профессией. Актер, выступивший удачно в какой-то маске, затем постоянно появлялся с ней на сцене; так возникло понятие «амплуа» (см. *Маски и амплуа*). Самых же масок было великое множество: так, на юге Италии Панталоне именовался Кавьелло, вместо Доктора важно выступал нотариус Тарталья, Бригелла стал Пульчинеллой, отличавшимся особым нахальством и злостью. Но все это были вариации тех же типов, обобщенных и метких. Нередко представления комедии дель арте были остро-сатирическими, и тогда после спектакля труппа комедиантов спешила удалиться прочь. В состав бродячих трупп входили замечательные актеры-импровизаторы, такие, как Дж. Ганасса и Н. Барбьери — создатели масок дзанни; Ф. Андриени — знаменитый и неподражаемый Капитан.

Популярность этого народного зрелища была огромной и перешагнула границы Италии. Труппы итальянцев кочевали по всей Европе, и поистине всевропейской известностью пользовались Изабелла Андриени, братья Мартинелли, Дж. Сакки. В Париже была даже своя «Комеди итальяен», опасный конкурент французским актерам. Итальянцев не раз изгоняли, но на их же искусстве и учились. Влияние итальянской комедии масок заметно, например, в ранних пьесах Ж. Б. Мольера. Маски комедии, которые итальянские актеры показывали в других странах, нередко принимали национальный облик (так, английский Панч — потомок Пульчинеллы), становились частью национальной культуры страны.

В самой Италии пьесы-сценарии и актер-импровизатор были не менее популярны, чем комедии К. Гольдони или пьесы-сказки К. Гоцци, в которых нередко действуют маски. Романтики с их особым вниманием к фольклору, к народному началу в культуре высоко ценили творчество Гоцци.

В начале XX в. вновь пробуждается интерес к комедии дель арте. Так, режиссеры Г. Крэг, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов возрождают и по-своему

Рисунки французского художника XVII в. Жака Калло из серии «Типы итальянской комедии».









интерпретируют темы и образы старого итальянского театра. Постановка Вахтанговым «Принцессы Турандот» Гоцци стала событием, ознаменовав собой появление целой школы в советском театральном искусстве.

Италия XX в. знала «великого Арлекина» М. Моретти, игравшего в спектакле Дж. Стрелера «Слуга двух господ» по пьесе Гольдони. В наши дни дух комедии масок, может быть, полнее всего воплощает замечательный актер-импровизатор Д. Фо, в чьих спектаклях соединяется политическая сатира и виртуозное лицедейство. Влияние маски ощутимо и в творчестве Э. Де Филиппо — драматурга, режиссера, актера (см. *Итальянский театр*).

Народная комедия масок с ее раскованностью, свободой и веселым бесстрашием оказала благотворное воздействие на театральное искусство не только в Италии. Что же касается итальянского театра, то и сегодня в нем сохранилась та *l'anima allegro* — «веселая душа», которая сделала маску живой и была сутью комедии дель арте.



КРЕПОСТНОЙ ТЕАТР

Крепостной театр возник в России во второй половине XVIII столетия, когда дворянское сословие получило от Екатерины II неограниченную власть над крестьянами, земли, дворцы, усадьбы, тысячи крепостных душ.

Крепостные актеры не освобождались от своих обычных обязанностей: они по утрам работали в поле, на кухне, на скотном дворе, а вечером должны были «представлять» на театре. Провинившихся артистов строго наказывали. И несмотря на все это, история сохранила для нас имена выдающихся крепостных актеров, истинных талантов. Среди них — Т. В. Гранатова (Шлыкова), П. И. Жемчугова (Ковалева), музыканты С. А. Дегтярев, Г. Я. Ломакин, инструментальный мастер И. А. Батов и другие.

Тринадцатилетней девочкой сыграла роль Луизы в опере «Беглый солдат» юная дочь кузнеца Параша Ковалева, растрогав и покорила публику шереметевского театра. Ей, жемчужине шереметевской труппы, пожаловали псевдоним Жемчужовой. У нее был замечательный голос (лирическое сопрано) и большой драматический талант. Среди лучших ее ролей — Элиана в опере А. Гретри «Самнитские браки». Крепостная Параша Жемчугова стала графиней Шереметевой. Но вскоре она умерла от чахотки.

Дивным убранством театральные здания в подмосковных усадьбах Шереметевых Кусково и Останкино соперничали с Эрмитажным театром Екатерины II и лучшими театрами Европы. Крепостные из труппы Шереметевых учились у лучших актеров того времени — И. А. Дмитриевского, С. Н. и Е. С. Сандуновых, П. А. Плавильщикова.

Крепостные театры отличались друг от друга и составом труппы, и репертуаром. Если у Шереметевых в основном давались оперы, преимущественно западноевропейские, то в театрах Юсупова в Москве и имении Архангельском ставились балеты и была сильная балетная труппа, обучавшаяся у знаменитого московского танцмейстера Иогеля.

Драматические спектакли ставились в театрах А. Р. Воронцова в Алабухе и Андреевском под Москвой. Друг А. Н. Радищева А. Р. Воронцов был просвещенным человеком своего времени. Его крепостные артисты получали жалованье, и это был единственный театр, в котором достоинство крепостных не унижалось, где были отменены телесные наказания. На сцене театра Воронцова шли «Дмитрий Самозванец» А. П. Сумарокова, «Бригадир» и «Недоросль» Д. И. Фонвизина, комедии Мольера.

Трагическая, бесправная судьба крепостного артиста волновала лучших русских писателей. М. С. Щепкин, начинавший свою деятельность крепостным актером, подсказал А. И. Герцену сюжет повести «Сорока-воровка», рассказывающей о жестоких

нравах театра Каменского в Орле, о гибели талантливой актрисы Кузьминой, названной в повести Анетой. С потрясающей силой описаны Н. С. Лесковым страдания и горести крепостной актрисы Любы и театрального парикмахера Аркадия в рассказе «Тупейный художник».

Крепостные театры способствовали формированию провинциальной сцены в России — в Нижнем Новгороде (ныне Горький), Орле, Пензе, Казани, Харькове и других городах, широкому распространению театрального искусства, утверждению в нем реалистического демократического направления.

КРУЖОК ТЕАТРАЛЬНЫЙ В ШКОЛЕ

Такой кружок объединяет юных любителей театрального искусства. Занятия в нем помогают выявить способности ребят к актерскому мастерству и подчас определяют их жизненный путь: немало известных мастеров советского театра начинали творческую деятельность в театральной самодеятельности. Участники кружка знакомятся с художественными особенностями творчества того или иного драматурга, писателя, приобщаются к театральному искусству, начинают разбираться в его тонкостях. Обычно таким кружком в школе, техникуме, ПТУ руководит преподаватель литературы.

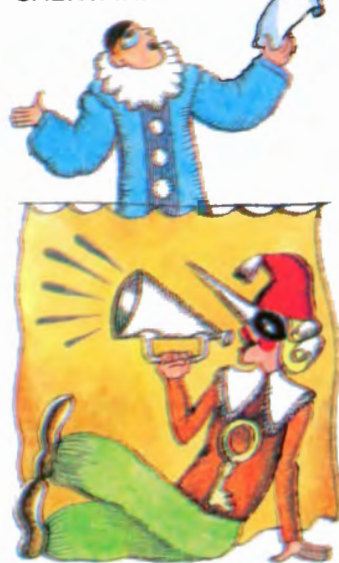
Как организовать театральный кружок? Можно, например, провести вечер художественного чтения, посвященный одному или двум-трем писателям и поэтам. Подготовить с новичками несколько индивидуальных номеров — декламацию стихов и чтение прозаических отрывков — легче, чем всем коллективом сразу репетировать большую пьесу.

Во время подготовки литературного вечера выявятся данные участников, степень их увлеченности сценическим искусством, начнет спланироваться единый коллектив.

Такой вечер можно театрализовать: создать единый литературный монтаж, ввести некоторые игровые, чисто театральные моменты. Легко поддается театрализации, к примеру, такой литературный жанр, как басня. Полезные советы и материалы на эту тему можно найти в книгах серии «Театральные вечера в школе», которую выпускает издательство «Детская литература».

Затем театральный кружок может перейти к подготовке вечера одноактных пьес (2—3 пьесы для программы вполне достаточно) либо сцен или отрывков из разных пьес — в зависимости от числа участников кружка. Если желающих участвовать в театральном вечере больше, чем персонажей, можно назначить на некоторые роли по два исполнителя. Это вызовет между ними здоровый дух соревнования, хотя времени на подготовку понадобится в таком случае несколько

КАК ПОСТАВИТЬ СПЕКТАКЛЬ В ШКОЛЕ



Подготовка спектакля может стать увлекательным занятием для участников школьного театрального кружка (см. *Кружок театральный в школе*). Для постановки лучше всего выбрать небольшую (одноактную) пьесу или сцены из известных драматических произведений, например из числа тех, которые изучаются в школе («Недоросль» Д. И. Фонвизина, «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Горе от ума» А. С. Грибоедова и др.). В роли режиссера может выступать руководитель театрального кружка или учитель литературы, а в качестве помощника — один из наиболее активных членов кружка.

Приступая к постановке, нужно прежде всего провести коллективную читку текста выбранной пьесы в присутствии всех участников спектакля. Затем между ними распределяются роли, и при этом учитываются пожелания юных артистов и соответствие каждого из них избранной роли (внешние данные, дикция и т. п.).

После этого проводится читка по ролям. Режиссер с артистами определяют идею пьесы, оговаривают предлагаемые обстоятельства, особенности поведения каждого персонажа на сцене. В это же время можно обсудить, какие декорации, костюмы, *сценические эффекты*, музыкальное сопровождение понадобятся для спектакля и кто будет заниматься их подготовкой. Здесь нужны ребята, которые умеют хорошо рисовать, мастерить, шить, обладая фантазией и изобретательностью. Им предстоит подготовить сначала эскизы несложных декораций и костюмов, а после обсуждения выполнить их для спектакля.

После того как артисты выучат свои роли, начинаются репетиции, на которых каждый учится играть в ансамбле других участников спектакля.

Перед показом спектакля проводится генеральная репетиция в костюмах, с декорациями и т. п.

КАК ПОЛЬЗОВАТЬСЯ ГРИМОМ



Чтобы загримироваться, нужно подготовить необходимые принадлежности: грим (набор специальных красок); растушевки и тонкие кисточки, которыми краски наносятся на лицо; пуховку (или просто вату); жирный крем для лица, пудру и лигнин (или мягкие бумажные салфетки) для снятия грима.

Перед тем, как наложить грим, лицо слегка смазывают кремом (или вазелином). Снимается грим с помощью того же крема. Если в грим входят наклейки (усы, борода) или парик, понадобится еще специальный лак для приклеивания.

Надевать парик и делать наклейки следует в первую очередь: на смазанной кремом и гримом коже лак держаться не будет, и наклейки отвалятся в самый неподходящий момент. Для деформации лица

(например, для изображения горбинки на переносице) применяется гумоз — вязкая масса, из которой лепят нужную «деталь». Сверху гумоз покрывается гримом.

Узкой ленточкой газа (или тонкого капрона), приклеенной лаком, можно подтянуть нос (сделать его «курносым») или нанести на щеку «шрам» и т. д.

Гримироваться удобнее всего перед тремя зеркалами, составленными в трельяж: тогда актер видит свое лицо со всех сторон.

Первоначально грим лучше делать под руководством опытного гримера. А вот в условном гриме — сказочном, фантастическом, скоморошьем, фарсовом — можно дать волю своей фантазии и, соблюдая, конечно, меру и вкус, поискать свои оригинальные приемы гримирования.

КАК ПОЛЬЗОВАТЬСЯ ПАРИКОМ И НАКЛЕЙКАМИ



Парик — это накладные волосы, нашитые на мягкую основу. В театре парик, а также наклейки — усы, борода, бакенбарды — одна из самых выразительных частей грима. Изготовление париков и наклеек — сложная, кропотливая работа. На деревянную болванку, имеющую размеры и форму головы, натягивают монтюр — основу парика из крупного прочного тюля. Для бороды и бакенбардов основа делается из тонкого густого тюля, для усов — из газа или шифона. К монтюру специальными крючками прикрепляются волосы, которые сначала специально обрабатывают, расчесывают, при необходимости перекрашивают в нужный цвет. Вместо волоса для изготовления парика могут употребляться и другие материалы: нитки, бечевка, пакля, вата и т. п.

Парик обычно надевается до гримирования лица. На висках он подклеивается специальным лаком. Если парик без «лба», то подклеивается и лобная каемка. Парик со «лбом» маскируется по линии лба общим

тоном, чтобы скрыть от зрителей рубец парика. Женский парик укрепляется на голове шпильками.

Если грим делается впервые, то наклейки рекомендуется клеить с самого начала: они сразу придают лицу определенный характер, и исполнитель может проверить, верно ли найден грим, попробовать его варианты.

При повторных выполнениях грима следует сначала накладывать краски, не забывая при этом оставить чистые места для наклеек, так как лак не ложится на жирные гримировальные краски. Чтобы наклейки держались надежнее, иногда на место будущих «усов» или «бороды» наклеивается тоненький слой ваты. Опытные актеры знают один секрет надежной наклейки усов: в момент их приклеивания нужно растянуть губы «в улыбку» и подождать, «улыбаясь», пока лак не засохнет, — искусственные усы приобретают как бы запас эластичности, иначе они могут легко отклеиться.

Самодельный кукольный театр в средней школе села Хостаужай Адыгейской автономной области.



Сцена из школьного спектакля по мотивам рассказов Дж. К. Джерома.



больше. Многие ребята будут заняты и другой увлекательной работой: изготовлением костюмов, реквизита, подготовкой и установкой декораций, освещением сцены и др.

Кроме репетиций пьесы интересно и полезно организовать работу с участниками и «вокруг пьесы» — для изучения эпохи, знакомства с бытом того времени, творчеством драматурга. Для этого участники кружка на репетициях читают свои короткие рефераты, устраивают походы в музеи, к памятным местам, связанным с содержанием пьесы. Такая работа делает жизнь кружка интереснее, разнообразнее и содержательнее, теснее сплачивает его участников и обогащает их новыми знаниями. Очень важно для кружковцев учиться у настоящих мастеров сцены, чему помогут совместные посещения театров.

КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР

Кукольный театр существует очень давно. Древние народы верили, что и на небе, и на земле, и под землей, и даже в воде живут разные боги, злые и добрые духи, сверхъестественные существа. Чтобы молиться этим богам, люди делали их изображения: больших и маленьких кукол из камня, глины, кости или дерева. Вокруг таких кукол плясали, носили их на носилках, возили на колесницах или на спинах слонов, а иногда устраивали всякие хитрые приспособления и заставляли кукол, изображавших богов, дьяволов или драконов, открывать глаза, кивать головами, скалить зубы... Постепенно такие зрелища все больше и больше стали походить на театральные представления. На протяжении тысяч лет во всех странах мира с помощью кукол разыгрывались легенды о богах, демонах, оборотнях, джинах, а в средние века в европейских странах куклы показывали рай и ад, сотворение мира, Адама и Еву, чертей и ангелов, играли народные сказки и сатирические сценки, высмеивавшие человеческие пороки: глупость, жадность, трусость, жестокость.

В старой России не было государственных кукольных театров. На ярмарках, на бульварах, в городских дворах давали маленькие представления бродячие фокусники, акробаты, кукольники. Обычно один из них крутил ручку музыкального ящика, который назывался шарманкой. Под громкие звуки музыки кукольник показывал из-за маленькой ширмы, как смешной, длинноносый крикливый Петрушка бьет палкой царского офицера, который хочет забрать его в солдаты. От ловкого Петрушки доставалось и невеж-

Персонажи кукольного театра:
Пульчинелла. Панч. Полишинель.



Внизу (слева направо):
Перчаточная кукла.
Кукла на тростях.
Куклы на нитках.



де-доктору, не умевшему лечить, и обманщику-торговцу.

Жизнь народных кукольников — бродячих актеров была очень тяжелой и мало чем отличалась от жизни нищего. После представления актер-кукловод снимал шапку и протягивал ее зрителям. Кто хотел, бросал в шапку медные копейки.

В других странах тоже были куклы, похожие на нашего Петрушку. Такие же длинноносые и крикливые забияки. Называли этих кукол по-разному: в Англии — Панч, во Франции — Полишинель, в Италии — Пульчинелло, в Германии — Касперле и Гансвурст, в Чехословакии — Кашпарек, в Турции — Карагёз.

В современных театрах куклы бывают разные: по-разному сделаны и по-разному приводятся в движение.

Одни из самых простых кукол называются перчаточными, потому что они надеваются на руку, как перчатки. Обычно головка куклы надевается на указательный палец, одна ручка — на средний, а другая — на большой.

Петрушка относится к перчаточным куклам.

Еще проще устроены куклы «на палочках». В Польше их называют куклами «на потыках»: ножки и ручки у такой куклы не управляются, а вертятся в разных стороны.

Есть куклы, которые можно только передвигать. Их используют в особых кукольных театрах, называемых на Украине «вертепами», а в Польше — «шоп-

ками». Это двух- или трехэтажные ящики с открытой передней стенкой. Между этажами сзади можно просунуть руку и этой рукой сквозь щели в полу каждого этажа водить куклу. А кукла, как уже говорилось, может только передвигаться с помощью кукольника и взмахнуть рукой, если дернуть за нитку.

Существуют куклы, которые называют тростевыми. Такую куклу также держит кукловод, но ее руки управляются тростями, палочками или проволоками, прикрепленными к кукольным ладошкам, запястьям или локтям. Трости чаще всего скрыты в рукавах или одежде куклы. Тростевые куклы появились очень давно, на Востоке — в Индокитае. В европейских кукольных театрах их стали использовать только в XX в. В 20-е гг. советские художники-кукольники Ефимовы сыграли с помощью тростевых кукол отрывок из трагедии Шекспира «Макбет». А позднее Центральный театр кукол в Москве поставил пользующийся большим успехом спектакль «Волшебная лампа Аладина», который актеры играют куклами на тростях.

Перчаточные и тростевые куклы называют еще «верховыми», потому что они всегда выше кукловода. Кукловод за ширмой, его не видно. Видно только куклу, которую он поднял над ширмой.

А есть такие куклы, которыми актер-кукловод управляет не снизу, а сверху. Он стоит на возвышении сзади сцены и держит в руках вагу — специальное устройство, состоящее из рычагов и планок, от которых отходят нитки. Внизу нитки прикреплены к плечам кук-

лы, ко лбу, чтобы она могла поднимать и опускать голову, к вискам, чтобы она вертела головой направо и налево, к спине, чтобы она могла кланяться, к локтям и ладоням, чтобы она имела возможность делать всякие движения руками, к коленкам, чтобы она, поднимая то правую, то левую ногу, могла ходить или танцевать. Ниток бывает много. И десять, и двадцать, и даже тридцать. Ведь кукле приходится делать в спектакле много различных движений: открывать рот, двигать глазами, руками.

Кукол на нитках иногда называют марионетками. Но это не совсем правильно, поскольку всякая театральная кукла называется марионеткой.

Есть еще один вид кукол, которыми управляют сверху. Ниток у них немного, одна-две, чтобы взмахнуть кукольной рукой. В голове куклы палка. Ноги болтаются сами по себе, но можно палкой так раскачивать куклу, что ноги у нее начинают шагать. Куклы большие, тяжелые, одетые в блестящие доспехи, со щитами и мечами.

Это сицилианский героический театр, сохранившийся со времен средневековья. На сцене всегда изображаются войны и драки. Кукловоды стоят за задником (сзади сцены) и размахивают куклами, держа их за палки. Куклы с шумом и треском ударяются друг о друга, и «убитые» в сражении падают. За всех кукол говорит один человек страшным, хриплым голосом.

Такой же театр есть в Брюсселе, в Бельгии. Это театр «Тон», он существует много лет. Его хозяева,

играющие главную роль, «кричащего рассказчика», с течением времени сменяют друг друга, но каждый следующий получает имя Тон. Особым успехом этот театр пользуется у туристов.

А есть куклы, которых нельзя назвать ни перчаточными, ни куклами на нитках или тростях, ни куклами на штырях, как в сицилианском театре. Они плоские, вырезаны из картона или кожи. Очень сложно и ажурно вырезаны и красиво раскрашены. Это куклы театра теней, существующего издавна в Китае, Корее, Японии, Индонезии, Индии. Кукловод сидит сзади натянутого полотна. Над головой кукловода большая масляная, керосиновая, а иногда электрическая лампа. Тоненькими костяными палочками, пришитыми к телу, рукам и ногам плоской куклы, кукловод плотно прижимает куклу к полотну, и тогда на полотне на глазах у зрителей возникает цветная резная тень куклы. В таких театрах чаще всего показывают религиозные, мифические истории. Во время представления музыканты бьют в барабаны, играют на музыкальных инструментах и поют.

В мире существует очень много самых различных театральных кукол. Во Вьетнаме, например, устраивают даже кукольные представления на воде — на речке или озере. Под водой, на небольшой глубине, длинная бамбуковая палка. На одном ее конце деревянная кукла, другой — держит кукольник. Он стоит по колено в воде, отгороженный плетеной ширмой от зрителей, находящихся на берегу. Внутри полый бам-

К



Вьетнамский кукольный театр на воде.

Индонезийский театр теней ваянг.



Центральный театр кукол в Москве.

Художественный руководитель
Центрального театра кукол народ-
ный артист СССР С. В. Образцов.



буковой палки натянуты веревочки, идущие к рукам куклы, голове, туловищу. Кукла может вынырнуть из воды или нырнуть в воду, ходить, кланяться, размахивать руками.

Театр на воде возник когда-то в Древнем Китае, и в нем изображали водяных духов и богов, черепаху, дракона. А во Вьетнаме сейчас в таком театре представляют сценки из народной жизни.

Бывают и куклы, участвующие в праздничных шес-

виях и карнавалах. Так, в Китае, на улицах Пекина или Кантона, может появиться дракон — огромная кукла, метров 15 длиной. Его несут на больших палках несколько человек. Сделан дракон из бамбуковых

Американская школьница Саманта Смит, гостившая в Москве в 1983 г., побывала в Центральном театре кукол.

Грузинский театр марионеток.





Сцена из спектакля «Сказка о царе Салтане» А. С. Пушкина. Центральный театр кукол. Москва.

Артисты Центрального театра кукол ведут занятия в театральном кружке одной из московских школ.

каркасов, обтянутых раскрашенной материей. Получаются как бы цилиндры, между ними из материи такие же цилиндры, только уже мягкие, а не жесткие. У переднего каркаса огромная рогатая голова дракона держит во рту красный шар. Постепенно толщина цилиндров уменьшается, и кончается все последним жестким каркасом — хвостом. Каждый ведущий этого дракона может поднять свою палку выше или ниже, двинуть ее вправо или влево. В результате дракон извивается, скручивается, раскручивается. Сейчас это только уличное зрелище, а когда-то крестьяне устраивали шествие с драконом, прося небо, чтобы кончилась засуха, пошел дождь.

Во время праздника в Китае могут появиться и львы. В каждом льве два человека-акробата. Львы бегают, прыгают, кувываются, залезают на несколько поставленных друг на друга столов. Вместе со львами львята. Это переодетые мальчишки. У львов огромные морды с открывающимися ртами, а шкура сделана из длинной сухой травы — красной, зеленой, желтой.

А в Италии или в Южной Америке во время карнавалов можно увидеть огромные, до 10 м в высоту, надувные резиновые куклы.

Итак, куклы, кукольные театры помогают в метафорической, иносказательной форме передавать мысли и чувства людей. Все басни и сказки народов мира иносказательны, но в них много правды. В них мудрость, юмор, талант народа. Метафоричны не только народные сказки, но и многие произведения великих писателей и поэтов — Гомера, Данте, Шекспира, Пушкина, Гоголя, Маяковского... Все это предоставляет большие возможности для развития и совершенствования кукольного театра.

В нашей стране государственные кукольные театры были созданы только после Октябрьской революции. Сейчас их 135, они играют на 25 языках народов СССР. В спектаклях участвуют замечательные актеры, художники, мастера кукол. Самый большой ку-



кольный театр в мире — Центральный театр кукол в Москве. В нем работают 300 человек. Этот театр дает представления каждый день — для детей и каждый вечер — для взрослых. Часто ездит на гастроли, объехал 400 городов нашей страны, выступал в 40 странах мира.

Государственные кукольные театры успешно работают и в других социалистических странах.

Существует всемирная организация кукольников УНИМА. В нее входят 5 тыс. членов. Съезды, конференции, фестивали этой организации проходят и в Европе (в том числе в СССР), и в Америке, и в Африке, и в Австралии.

Л

«ЛА СКАЛА»

«Ла Скала» — один из крупнейших оперных театров мира. Здание театра, возведенное в Милане по проекту архитектора Дж. Пьермарини, отличается строгостью неоклассических пропорций и прекрасной акустикой зрительного зала, вмещающего 3500 человек. Оно построено на месте церкви Санта-Мария дела Скалла (откуда театр и получил свое название).

«Ла Скала» был открыт 3 августа 1778 г. специально написанными к этому случаю оперой «Признанная Европа» и двумя балетами А. Сальери.

Во время второй мировой войны здание театра было почти полностью разрушено прямым попаданием фу-

гасной бомбы. В 1946 г. оно восстановлено в своем первоначальном виде.

«Ла Скала» по праву считается «академией национальной музыкальной культуры». Вся его история связана с творчеством крупнейших композиторов Италии — Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди, Дж. Пуччини. Их оперы, как и оперы многих других композиторов, впервые были поставлены именно в этом театре.

Со второй половины XIX в. театр ставит шедевры мировой классики, а в нынешнем столетии отдает предпочтение постановкам современных композиторов. Русская и советская классика, к примеру, представлена операми «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргского, операми и балетами П. И. Чайковского, операми С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича, западноевропейская — произведениями Р. Вагнера, Р. Штрауса, К. Дебюсси, Л. Яначека, Ж. Кодаи, Б. Бриттена.

Состав труппы почти всегда был интернациональным. Так, наряду со всемирно известными певцами из Италии, такими, как А. Каталани, Дж. Б. Рубини, Дж. Паста, М. Баттистини, Э. Карузо, Т. Руффо, Т. Даль Монте, М. Дель Монако, Р. Тебальди и другие, на сцене театра выступали русские и советские певцы Ф. И. Шаляпин, С. А. Крушельницкая, Л. В. Собинов, И. К. Архипова, Е. Е. Нестеренко, Е. В. Образцова, болгарские — Б. Христов, Н. Гяуров, испанские — М. Кабалье, П. Доминго, шведская певица К. Нильсон, греческая — М. Каллас и другие.



Здание театра «Ла Скала» в Милане



Энрико Карузо.

Марио Дель Монако.



Мария Каллас.



Славу «Ла Скала» приумножили его выдающиеся дирижеры. Целой эпохой в жизни театра стала деятельность А. Тосканини, поднявшего престиж «Ла Скала» поистине на недостижимую высоту. Многие постановки осуществили Г. Караян, К. Аббадо — крупнейшие дирижеры современности.

Интересные спектакли ставят в «Ла Скала» ведущие режиссеры театра и кино, такие, как Л. Висконти, Ф. Дзеффирелли, Л. Ронкони, Дж. Стрелер.

Среди тех, кто утверждал славу «Ла Скала» как крупнейшего центра мировой оперной культуры, его директора А. Гирингелли, П. Грасси. Так, П. Грасси стал инициатором поиска новых форм общения театра со зрителями, претворив в жизнь идею «распахнутых дверей». Суть ее — во влиянии искусства театра на все культурные слои Милана, на новые поколения зрителей, на формирование художественного вкуса нации, на деятельность музыкальных учреждений. А. Гирингелли и П. Грасси провели гастроль «Ла Скала» в Москве соответственно в 1964 и 1974 гг. С 1955 г. «Ла Скала» имеет своеобразный филиал «Пиккола Скала» (камерная сцена и зал на 500 человек), открывшийся постановкой оперы Дж. Чимарозы «Тайный брак».

ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Кино Латинской Америки — явление многообразное, сложное, социально-противоречивое; общественно-политическая ситуация в каждой стране определяет условия существования национального кинематографа.

Первые фильмы в Латинской Америке появились в Аргентине и на Кубе (1897), затем в Бразилии, Мексике и Уругвае (1898). В ряде других стран производство фильмов возникло значительно позднее. В Венесуэле — в 1909 г., в Перу — в 1911 г. Первые кинофильмы были, как правило, короткометражными документальными; они показывались в помещениях театров; специальные кинотеатры открывались позднее. Основные центры кинопроизводства стали складываться на рубеже 10—20-х гг. Для периода немого кино в Латинской Америке (до начала 30-х гг.) характерны мелодрамы, комедии, фарсы, жанровые зарисовки, использование сюжетов классической литературы и драматургии. Историки кино, оценивая период 20—30-х гг., выделяют имена бразильцев У. Мауру и М. Пейшоту, кубинцев Э. Диаса Кесады и Р. Пеона, мексиканцев М. Контрераса Торреса и Э. Росаса, чилийцев П. Сьенна и Х. Делано.

Появление звукового кино вызвало острый кризис в кинематографии многих стран латиноамериканского региона, которые не могли противостоять возросшему натиску Голливуда (см. *Северной Америки кинематография*). Американские фирмы не только навводнили Латинскую Америку своей продукцией, но и

создали варианты фильмов на испанском языке с участием популярных латиноамериканских актеров. Особенно остро кризис отразился на бразильском кино, хотя в Бразилии и были приняты законы в защиту национального кинематографа. Не могла изменить этого положения и деятельность бразильской фирмы «Атлантида», выпустившей фильмы «Негритенок Тиау» (1943), «Роман вымогателя» (1944), «Одинокие жизни» (1945). Резко сократилось производство художественных фильмов на Кубе. Не получила значительного развития кинопромышленность в Перу, Уругвае, Чили. Единственной страной, кинопромышленность которой смогла в известной степени противостоять экспансии Голливуда, была Мексика. Для мексиканских режиссеров 30—40-х гг. большое значение имела деятельность советских кинематографистов С. М. Эйзенштейна, Г. В. Александрова и Э. К. Тиссэ, которые снимали в 1931—1932 гг. в Мексике фильм «Да здравствует Мексика!» об истории тысячелетнего развития ее культуры — от древних ацтеков и майя, средневекового вторжения испанцев до революции начала 20-х гг. и современности.

В конце 30-х гг. мексиканское правительство приняло ряд мер по развитию национальной кинематографии (освобождение промышленности от налогов, помощь кинопрокату, открытие национального кинематографического банка). В середине 40-х гг. мексиканская кинематография резко выделилась среди других латиноамериканских кинематографий благодаря сотрудничеству режиссера Э. Фернандеса и оператора Г. Фигероа. Их фильмы «Мария Канделария», «Жемчужина», «Рио Эскондидо» и «Макловия» были отмечены наградами на международных фестивалях. Несмотря на некоторую ограниченность социально-политических позиций, произведения этих мастеров несли в себе мощный заряд социального протеста, изобличали невежество, предрассудки и жестокость. В эти годы приобрели известность мексиканские актеры М. Феликс, Х. Негрете, П. Армendarис, Д. дель Рио, комик Кантинфлас, удостоенный в 1978 г. титула короля национального кино.

В Аргентине лишь немногие фильмы поднялись выше среднего уровня. Это реалистические ленты М. Соффичи («Северный ветер») и Л. Демаре («Война гаучо»). Фильмы, затрагивающие социально-политические проблемы, преследовались цензурой, а потому основными жанрами латиноамериканского кино в 30—40-х гг. оставались мелодрама, комедия, фарс, музыкальные фильмы. Подавляющее большинство фильмов носило откровенно коммерческий характер.

В 50-е гг. среди потока серийной развлекательной продукции выделились картины аргентинцев У. дель Карриля, поставившего социально-обличительный фильм «Текут мутные воды» (по роману писателя-коммуниста А. Варелы «Темная река»), и Л. Торре Нильсона («Дни ненависти»), а также работавшего в Бразилии итальянца А. Кавалканти («Песнь моря») и мексиканца Б. Алазраки («Корни»). В Мексике плодотворно работал испанец Л. Буньюэль, который

Кадр из бразильского фильма «Великий клоун».



в своих фильмах мексиканского периода: «Забутые», «Назарин» и др. — обличал цинизм и жестокость буржуазного общества.

Прогрессивные намерения, с которыми начинали молодые кинематографисты, чаще всего не осуществлялись. Кинокомпании, фирмы, союзы, студии, товарищества исчезали так же внезапно, как и появлялись. Иностраный монопольный кинопрокат стал мощным препятствием на пути развития национального кинопроизводства. Социологическое исследование до-революционного кинорепертуара Кубы, проведенное сразу же после революции, показало, что 55% из демонстрировавшихся картин приходилось на долю США. Экраны заполнили вестерны, милитаристские фильмы, полицейские и гангстерские ленты, фильмы ужасов. К 1959 г. на Кубе насчитывалось 500 кинотеатров, из которых 180 принадлежали США. Каждый год Голливуд выкачивал несколько миллионов долларов из этой кинематографической колонии, используя ее также в качестве колоссального съемочного павильона, экзотического фона, навязывая кубинскому народу буржуазную мораль, насаждая свой образ жизни.

Но и в этих условиях в латиноамериканском кино возникает демократическое направление. На Кубе его возглавили кинематографисты-любители, которые в начале 50-х гг. сгруппировались в киносекции общества «Нуэстро тьемпо» («Наше время») и на скудные средства сняли в 1955 г. короткометражный документальный фильм «Эль Мегано» об угольщиках в Сьенага-де-Сапата. Рассказать правду о народе — такую задачу поставили перед собой и учащиеся Школы документального кино при Национальном университете в Санта-Фе, в Аргентине. Под руководством режис-

Кадр из аргентинского фильма «Жестокая судьба», 1985. Режиссер Х. Вальехо.



сера Ф. Бирри они сняли документальную ленту «Тире дие!» («Подайте 10 сентаво!») о нищих детях, выпрашивающих милостыню. Два фильма бразильца Н. Перейры дус Сантуса «Рио, 40°» и «Рио, северная зона», социальные по своей направленности, вскрывающие классовые контрасты города, явились предтечей «нового кино» еще до того, как понятие этого художественного явления вошло в кинематографический обиход и было теоретически сформулировано.

Победа революции на Кубе в 1959 г. создала принципиально новую ситуацию на континенте. Национальное кино в первой социалистической стране западного полушария превратилось в средство просвещения масс. Оно стало маяком для кинематографий разбуженных революционным движением всех латиноамериканских стран, имевших теперь перед собой пример плодотворного решения проблемы строительства кинематографии нового, социалистического типа (о киноискусстве Республики Куба см. *Социалистических стран кинематография*).

Рождение «нового кино» Латинской Америки зафиксировано в манифестах, своеобразных программных документах. Такими были постановление Революционного правительства Кубы в области искусства — о создании (1959) ИКАИКа (Кубинского института киноискусства и кинопромышленности); манифест, который от имени представителей «нового кино» был написан бразильским режиссером Г. Рошей и вышел (1963) под характерным названием — «Эстетика насилия»; «Политический манифест чилийских кинематографистов», опубликованный в период правления правительства Народного единства (1970); «Декларация принципов и задач Сандинистского института кино», созданного месяц спустя после победы

народа в Никарагуа (1979). Общность ситуации — господство североамериканского империализма в сфере политики, экономики и культуры — заставила многих кинематографистов вести поиски в одном и том же направлении. Как только они повернулись лицом к реальным процессам в жизни своего народа, возник кинематограф как качественно новое явление социальной и культурной жизни. Представители латиноамериканского «нового кино» считают искусство оружием борьбы. Свой долг они видят в создании подлинной культуры, которая откроет Латинскую Америку для латиноамериканцев. Они стремятся завоевать массы, создавая фильмы о проблемах народа, разрабатывая новый стиль, независимый от чуждых образцов.

За национальное кино повели борьбу Х. Санхинес в Боливии, М. Хандлер и У. Уливе в Уругвае, А. Роблес Годой и Н. де Искуе в Перу, К. Альварес в Колумбии, М. Бенасерраф в Венесуэле, П. Гусман и М. Литтин в Чили, Ф. Соланас и О. Хетино в Аргентине. В фильмах поднимались жгучие проблемы современного общества — «Подлинная Бразилия» Ж. Сарну (1968, Бразилия), «Правда человека в Венесуэле» Х. С. Мармоля (1969, Венесуэла), «Кровавая селитра» Э. Сото (1969, Чили), «Мексика, замороженная революция» Р. Глейзера (1970, Мексика), «Мужество народа» Х. Санхинеса (1971, Боливия).

Латиноамериканские кинематографисты в своих фильмах были не только художниками, но и историками, социологами, а нередко и антропологами, этнографами. Народную жизнь они пытались понять изнутри, понять для себя, что такое Латинская Америка, и народу же об этом рассказать, рассказать доходчиво, честно, пытаясь тем самым вернуть его доверие к экрану. Девяносто дней прожил бразильский режиссер Г. Роша в рыбацком поселке. Ему это было необходимо, чтобы снять фильм «Барравенту» (1961) о неграх-рыбаках. С болью показывает художник в людях, которых полюбил, невежество, суеверие, несправедливость, пассивность, веру в мифы, неверие в возможность изменить свою судьбу.

Интересен опыт, который провели колумбийские кинематографисты М. Родригес и Х. Сильва, антропологи по образованию. Год прожили они в предместье города, где обитает нищета. Их фильм воссоздал в деталях быт одной семьи, где все — от мала до велика, стоя по 12 часов в жидкой глине, вручную лепят кирпичи, скупаемые потом у них по дешевке. На Международном фестивале короткометражных и документальных фильмов в Лейпциге (1972) фильм был удостоен сразу двух премий. Картина была куплена рядом стран. У себя же на родине в официальный прокат фильм «Кирпичники» так и не был выпущен. Картина, над которой ее создатели трудились около шести лет, стала достоянием лишь кинолюбителей.

Документалисты сначала фиксировали события, обращаясь к жгучим фактам, чтобы затем овладеть методом их исследования. В этом смысле документальное кино как бы готовило плацдарм для кино игрово-

Долорес Дель Рио в мексиканском фильме «Мария Канделария». 1944
Режиссер Э. Фернандес.



го, исследовательский характер которого проявился со всей отчетливостью.

Коллективное творчество, объединение усилий превращают на современном этапе латиноамериканские кинематографии в единый боевой отряд. В Панаме создается фильм о малоизвестной латиноамериканской стране Белиз. Первый полнометражный игровой фильм в Никарагуа «Альсина и Кондор» снял чилийский режиссер М. Литтин. В его создании приняли участие также кинематографисты Коста-Рики, Мексики, Кубы. На острове Свободы поставил свой первый игровой фильм «Роза ветров» чилец П. Гусман. В этом творческом содружестве — знамение времени.

Взаимодействию прогрессивных кинематографистов Латинской Америки способствуют ежегодные Гаванские международные фестивали латиноамериканского «нового кино», которые проводятся с 1979 г., а с 1986 г. включают в программу как телевизионные, так и видеофильмы; деятельность Латиноамериканского кинорынка (МЕКЛА), координирующего распространение фильмов региона в мире. Большой вклад вносит Комитет латиноамериканских кинематографистов, являющийся координирующим центром всего континентального кино. С 1986 г. образован Фонд латиноамериканского кино, который возглавил колумбийский писатель Г. Г. Маркес. В декабре того же года в 30 км от Гаваны открылась Международная школа кино и телевидения для студентов из Латинской Америки, Азии, Африки.

Огромную роль в борьбе за становление национального кино играет творческая общественность. В создании Ассоциации кинематографистов Эквадора, ко-

торая в настоящее время объединяет 65 человек, активнейшую работу проделал директор Национальной синематеки У. Эстрелья. Под давлением общественности в Колумбии создан Фонд содействия развитию кинематографии. Подобная организация — Национальный кинематографический фонд — возникла и в Венесуэле.

Результаты этих усилий были бы куда значительнее, если бы стремление к национальной независимости не вызывало, в свою очередь, противодействия, вплоть до репрессий и террора, со стороны национальной буржуазии и США. Реакционные силы, пришедшие к власти, в ряде стран вершат расправу над поэтами, певцами, музыкантами, журналистами, драматургами. Киноискусство также оказывается под прицелом военной, что является своего рода признанием его политической действенности.

В 1964 г., сразу же после военного переворота, в Бразилии были изъяты все копии «Броненосца „Потемкина“», а демонстрация фильма запрещена как в кинотеатрах, так и в синематеках, и в киноclubs. После государственного переворота в июне 1973 г. было практически ликвидировано уругвайское кино. Многие кинематографисты, в том числе М. Хандлер, В. Ашугар, были вынуждены покинуть страну. Почти все 70-е гг. за пределами страны работал боливийский режиссер Х. Санхинес, мировую известность которому принесли фильмы, проникнутые революционным пафосом: «Революция» (1963), «Кровь Кондора» (1969), «Мужество народа» (1971), «Главный враг» (1974), «Прочь отсюда» (1977). После фашистского переворота в Чили (11 сентября 1973 г.) было уничтожено кинематографическое наследие страны. Многие кинематографисты погибли. 110 человек пропали без вести. Жесточайшая цензура военного режима в Аргентине (1976—1983), не распространявшаяся на откровенно развлекательную голливудскую продукцию, препятствовала прокату в стране национальных лент. Мастерам культуры, попавшим в «черные списки», запрещали сниматься и снимать; многие покинули страну или пропали без вести.

И все-таки основную тенденцию развития Латинской Америки все больше определяют не фашистские путчи, репрессии и террор, а успехи социалистической Кубы, историческая победа, одержанная народом Никарагуа, революционно-освободительное движение, все шире разворачивающееся на континенте и имеющее глубокую социальную направленность.

Решительные изменения произошли в конце 70-х гг. в старых, классических кинематографиях. Возникло мексиканское «новое кино», противостоящее засилью коммерции («Кананеа», режиссер М. Виоланте; «Мескиталь», режиссер П. Ледук; «Каноа», режиссер Ф. Касальс; «Повстанец с севера», режиссер Ф. Герреро). Изменился бразильский экран в связи со взятым страной курсом на либерализацию с конца 70-х гг. Все чаще стали появляться реалистические фильмы, в основе которых лежали актуальные проблемы современного общества. Это «Падение» Р. Гер-

ры и Н. Шавьера, «Жестокость со смертельным исходом» Л. Паулину дус Саниу, «Полковник Делмиро Гувейя» Ж. Сарну, «Гайжин — путь к свободе» Т. Ямасаки, «Воспоминания о тюрьме» Н. Перейры дус Сантус. В зримую связь с действительностью, как это всегда бывает в момент общественного подъема, вступило с середины 80-х гг. аргентинское кино. На экранах страны появились фильмы «Как вольная птица» Р. Вулизера, «Мальчики войны» Б. Камина, «Прикосновение» А. Дориа, «Возвращение» Д. Липшица, «Жди меня» Х. Хусида, «Танго: изгнание Гарделя» Ф. Соланаса, «Официальная история» Л. Пуэнсо.

На гребне национально-освободительной борьбы в течение последнего десятилетия возникли молодые кинематографии в Панаме, Пуэрто-Рико, Эквадоре, Гаити, Гайане, Доминиканской Республике, Ямайке, Никарагуа, Сальвадоре. Эти страны не имеют кинематографической предыстории. Прямо связанное с событиями, «молодое кино» свою эстетику сформировало в сфере хроники и документального фильма. В Гаити, например, в рамках жесточайшей реакционной диктатуры подпольно был снят и показывался первый национальный фильм — «Гаити, пути свободы» А. Антонина. В Никарагуа кино родилось в разгар борьбы народа с диктаторским режимом Сомосы.

Необходимо было дать миру правдивую информацию о событиях в стране, противопоставив ее дезинформации и лживым измышлениям враждебных средств массовой информации. Немногочисленная группа операторов отсняла 25 тыс. метров цветной 16-мм пленки, рассчитанной на 36 часов непрерывного показа. Эти уникальные кадры, запечатлевшие мужественную борьбу героического никарагуанского народа за свободу, — свидетельство рождения новой латиноамериканской кинематографии на родине легендарного Сандино.

В процессе борьбы народа с реакцией родилось сальвадорское кино. Первые документальные ленты были сняты в 1975 г. («Морасан» Г. Эскалона и «Зона» М. Сорты). Картины сделаны просто, с огромной эмоциональной силой. Экраны мира обошел полнометражный документальный фильм «Сальвадор: народ победит» Д. де Техеры об истории Сальвадора и непрекращающейся борьбе народа этой страны за свободу и независимость.

Инициаторами возникновения «молодого кино» были, как правило, общественные деятели, литераторы, поэты, участники партизанского движения: У. Эстрелья в Эквадоре, П. Ривера в Панаме, Х. Гарсия в Пуэрто-Рико, А. Антонин в Гаити, Р. Лакайо в Никарагуа. В этих условиях национальные фильмы, дающие правдивую информацию об истории своих стран, о событиях, происходящих в обществе сегодня, служат важным средством просвещения масс.

В большинстве латиноамериканских стран кинематографисты остро нуждаются в средствах для постановок, с огромным трудом находят возможности для распространения национальных фильмов, борются за сокращение доли в прокате американских картин.

Как правило, «новое кино» там является результатом деятельности групп энтузиастов, пробивающихся к своему зрителю. Для решения этих проблем необходимы социальные преобразования, и опыт социалистической Кубы приобретает непреходящее значение для всего континента.

ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ ТЕАТР

Когда в 1859 г. на многие европейские языки был переведен текст древней трагедии индейцев кечуа «Рабиаль Ачи», стало очевидно, что до испанского завоевания на континенте существовал самобытный древнеиндейский театр. Из произведений, созданных в эпоху до колонизации европейцами Латинской Америки, до нас дошли кроме «Рабиаль Ачи» поэтическая драма кечуа «Апу Ольянтай» и народный никарагуанский фарс «Гоягуенсе». По своим темам индейский театр был близок древнегреческому театру (см. *Античный театр*). Власть рока, судьбы, наказание жестокого монарха за трагическую ошибку, невозможность любви на земле — темы «Апу Ольянтай» и «Рабиаль Ачи», близкие трагедиям Софокла и Еврипида. Однако по своим художественным средствам индейский театр отличался от античного. Это был театр архаический, еще не отделившийся окончательно от ритуала, далекий от авторской драматургии. Выразительность пластики, движения, обрядовые маски и наряды, связанные с культом, барабанный ритм, танцевально-балетное начало и вместе с тем высокая словесная образность, поэтическая магия — основные черты театра индейцев.

В конце XV — начале XVI в. началось завоевание, или конкиста (по-испански *conquista* — завоевание), испанцами и португальцами Мексики, Центральной и Южной Америки. Европейцы захватывали земли и города, насаждали свою культуру и веру. Разыгрываемые ауто — средневековые религиозные представления, в финале которых неверные обращались в христианство, испанцы производили массовый обряд крещения индейцев. Театр стал средством беспощадной борьбы христианства с язычеством. Ауто разыгрывались на улицах и площадях индейских поселков, в иезуитских монастырях, воздвигавшихся на завоеванных землях, перед гигантскими идолами индейских богов.

Однако индейская культура не исчезла в театре без следа. Так, в творчестве выдающейся мексиканской поэтессы и драматурга XVII в. Хуаны Инес де ла Крус, следовавшей испанским образцам, прослеживаются также и индейские языческие мотивы.

Постепенно в Латинской Америке складывается театральное искусство, представляющее собой синтез европейской, индейской и негритянской культуры.

Положение негров-рабов на плантациях Кубы, Бразилии, Гаити и других стран Латинской Америки было

совершенно бесправным. Лишь 2—3 раза в году, в дни карнавала, им удавалось почувствовать себя равноправными людьми. На Кубе и в Бразилии к концу XIX в. карнавал становится одним из самых ярких театральных зрелищ. Развиваются карнавальные театральные формы: театр-буффо, театр-сайнет, шуточные танцы-сценки типа румбы и др.

Взаимопроникновение трех мировых традиций — индейской, негритянской, европейской — дало первые результаты к середине XIX в. Европейский романтизм с его пафосом свободолюбия стал знаменем борьбы латиноамериканских народов за освобождение от испанской колонизации. В пьесах латиноамериканских драматургов появились тираноборческие мотивы, в явной или скрытой форме призывавшие к свержению иноземного господства. Борьба за национальное освобождение в течение XIX в. была одновременно и борьбой за освобождение национальной культуры. В странах Латинской Америки стали открываться университеты, театральные школы, театры. Появились талантливые драматурги: на Кубе — Х. Х. Миланес и Г. Г. Авельянеда; в Мексике — Кальдерон и другие.

К концу XIX в. на смену романтизму пришел костюмбизм — направление в искусстве, близкое натурализму. Главным в творчестве латиноамериканских драматургов стало описание местных нравов, обычаев, природы, региональных особенностей языка.

В начале XX в. аргентинский драматург Ф. Санчес в своих произведениях затронул важную тему национальной истории, истоков национального характера. Образ гаучо — кочующего пастуха, вольного обитателя пампы как бы укреплял почву истории, прививал корни памяти, которые аргентинцы обрезали, уничтожив почти все индейское население. Тема вины нации за свое историческое прошлое — за уничтожение европейцами коренного населения континента, по-разному варьируясь, стала центральной для аргентинского театра, всей культуры Латинской Америки.

Сцена из спектакля «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега. Театр Сан-Мартина. Буэнос-Айрес. 1985. Режиссер Виллануэва.



Гастроли колумбийских артистов в Москве (слева).



Университетский театр в Мехико «Калаверы» (сцены со скелетами) мексиканского художника Хосе Посады иллюстрируют выступления с народными песнями, балладами.

Мексиканская революция 1910—1917 гг. оказала огромное влияние на латиноамериканское искусство. Думы, надежды и чаяния прогрессивных деятелей культуры Латинской Америки отныне связаны с осмыслением национального прошлого и одновременно устремлены в будущее. Это проявилось в творчестве видных латиноамериканских драматургов — мексиканца Р. Усигли, аргентинцев О. Драгуна, К. Горостиса, А. Куссани, Р. Косса, венесуэльцев Ц. Регнифо, И. Шакрон, кубинцев Х. Трианы, А. Эсторино и многих других.

Мексиканская революция возвратила искусство Мексики к его индейским корням. В гигантских настенных росписях, фресках, графике Давида Альфаро Сикейроса, Диего Риверы, Хосе Клементе Ороско использованы образы, мотивы и сама техника индейской храмовой живописи. В возврате к индейским корням деятели культуры Латинской Америки видели выражение специфики национального искусства. В театре восстание индейского вождя Туака Амару (XVIII в.), драма «Апу Ольянтай» дали сюжеты новым пьесам. В них понятия «индеец», «индейское», выражая силу, благородство, противопоставляются варварству белых.

С начала 60-х гг. искусство Латинской Америки, и в первую очередь театр, возвращается от идеализации индейского прошлого к реальности. А реальностью континента с той поры вплоть до нашего времени являются бурные социально-экономические перемены, революции, военные диктатуры, перевороты, классовая борьба. Сложная, полная противоречий и контрастов жизнь Латинской Америки находит свое отражение в театре.

Современный латиноамериканский театр — в первую очередь театр политический, остросоциальный, продолжающий традиции театра Б. Брехта, Э. Пискатора (см. *Политический театр*). По своим выразительным средствам он разнообразен. Театры коллективно-

го творчества, возникшие сначала в Колумбии (наиболее известные — «Ла Канделария», «Театро эксперименталь де Кали»), затем на Кубе («Эскамбрай»), — это театры агитационные, выступающие часто на открытых площадках, в далеких крестьянских поселках. Гротеск, плакатность, прямое общение актеров со зрительным залом воздействуют прежде всего на идеологию и сознание масс. Нехитрые сюжеты постановок призывают к забастовкам, пропагандируют преимущества сельхозкооперации.

Театр коллективного творчества не только унаследовал опыт мирового революционного театра масс, но и использовал опыт латиноамериканского остросоциального театра. Движение независимых театров 30-х гг. (полупрофессиональные, полупрофессиональные народные коллективы) возникло как реакция на засилье коммерческого искусства. Независимые театры «Маскара» в Аргентине, «Ориентасьон», «Улиссес» в Мексике в своих программах требовали художественности и гражданственности театрального искусства, боролись за его распространение и демократизацию. Это дало положительные результаты; так, например, в Эквадоре независимые театры ставили больше спектаклей, чем коммерческие.

На современном этапе огромное значение приобрело движение так называемого Нового латиноамериканского театра. Одна из разновидностей его — Открытый театр в Аргентине. Его деятельность оказалась настолько мощной, что способствовала падению военной диктатуры в 1982 г. 21 одноактная пьеса, в основном антифашистской направленности, игрались в крупнейших культурных центрах страны в течение нескольких месяцев. В этом фестивале свободного искусства участвовали известные режиссеры, художники, драматурги, актеры театра и кино. Низкие цены на билеты, спектакли, доступные самому широкому зрителю, серьезность поставленных проблем способствовали не только восстановлению престижа теат-

ра, но и возрождению национальной культуры в условиях диктатуры. Деятельность Открытого театра стерла грань между искусством и политической манифестацией. Это же относится к уругвайской труппе «Эль Галпон», с 1973 г. находящейся в эмиграции; к чилийскому театру повстанцев «Алеф», возникшему в концлагере; к знаменитому, основанному на импровизации «театру-газете» бразильца Аугусто Боала. Боала даже создал целую теорию, согласно которой главное в человеке не индивидуальное, а общественное сознание. В спектаклях Боала актеры в ходе представления меняются ролями: ведь каждый человек сам определяет свою роль в истории.

Театры Латинской Америки, вынужденные эмигрировать из стран, где правила хунта, основали в Европе в 1977 г. «Народный латиноамериканский театр». С тех пор регулярно проводятся фестивали под названием «Латиноамериканский театр в изгнании». Наряду с такими крупными фестивалями, как «Эль Сервантино» в Мехико или международный Каракасский фестиваль в Венесуэле, фестиваль театра в изгнании — яркий смотр искусства политического авангарда.

Новый театр учитывает сложное переплетение в латиноамериканской реальности достижений буржуазной цивилизации и архаической, первобытной жизни индейцев. Он сочетает политическую заостренность с метафоричностью, народной образностью, опирающейся на фольклор, миф. В 80-е гг. получили признание постановки известных кубинских режиссеров В. Ревуэльты и Б. Мартинес. Они воскрешают в трагедиях Ф. Гарсиа Лорки «Йерма», «Кровавая свадьба» поэтику ритуала через ритм, пластику. Утонченная поэзия, философия, искусство доходят в этих постановках до самого простого зрителя.

Возрождая в театре символику и метафорический язык древних цивилизаций, современные режиссеры устанавливают со своим зрителем особую, тесную эмоциональную связь. Так развивается современный театр в Латинской Америке и одновременно обогащается опыт театра мирового.

ЛЕНИН И КИНО

Кинематограф, изобретенный в конце XIX в., при жизни В. И. Ленина делал свои первые шаги. Владимир Ильич мог познакомиться с новым зрелищем уже весной 1897 г. в сибирском городе Красноярске, где сеансы кинохроники состоялись как раз в те дни, когда он, приговоренный к ссылке за революционную деятельность, ждал отправки в село Шушенское. Во всяком случае в 1907 г., уже после ссылки и отъезда в эмиграцию, В. И. Ленин был не только хорошо знаком с кино, но в одной из бесед с товарищами дал ему глубокую и всестороннюю оценку: «Кино, до тех пор пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, при-

носит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но... когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс» (цит. по: Самое важное из всех искусств: Сб. М., 1963. С. 93).

Ряд важнейших суждений о кино содержится в статьях Ленина, опубликованных до революции на страницах большевистских газет. Есть несколько достоверных свидетельств о том, что Владимир Ильич посещал кинематографы в Англии, Франции, Италии, Польше и других европейских странах, где прошли годы его вынужденной эмиграции.

После Великой Октябрьской социалистической революции, когда В. И. Ленин стал во главе Советского правительства, его партийная и государственная деятельность нередко была прямо связана с вопросами кино. Так, в Программу Российской Коммунистической партии (большевиков), принятую в 1919 г. VIII съездом, вошел пункт о значении кино, написанный В. И. Лениным. Владимир Ильич принимал активное участие в подготовке и принятии резолюций по вопросам кино на VIII, IX, X и XI съездах партии (1919—1922).

В деле строительства нового, социалистического кинематографа основополагающую роль сыграл подписанный В. И. Лениным декрет Совета Народных Комиссаров РСФСР «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению» (27 августа 1919 г.).

По этому декрету в нашей стране началась национализация кинофабрик, прокатных контор, кинотеатров. Укреплению и развитию государственного кинодела способствовал целый ряд правительственных постановлений, подписанных В. И. Лениным в 1918—1922 гг. В беседе с народным комиссаром просвещения А. В. Луначарским в 1922 г. В. И. Ленин отметил: «...из всех искусств для нас важнейшим является кино» (Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 44. С. 579).

В начале 20-х гг. советское кинопроизводство только зарождалось, на экранах нашей страны шли в основном фильмы заграничные или русские дореволюционные, как правило не соответствовавшие политическим и просветительским установкам партии и Советского государства. Поэтому В. И. Ленин и его соратники постоянно заботились о том, чтобы каждый сеанс в кинотеатре включал не только увеселительные фильмы, но и серьезные ленты пропагандистского и просветительского содержания. Этому вопросу В. И. Ленин посвятил специальное письмо — «Директивы по киноделу» (1922). Требование соотносить в пределах киносеанса серьезные и развлекательные фильмы вошло в историю нашего кино под названием «ленинской пропорции».

В. И. Ленин регулярно знакомился с текущим репертуаром советских фильмов. О том, как это проис-

В. И. Ленин и В. Д. Бонч-Бруевич в Московском Кремле. 1918. Документальная съемка.



В. И. Ленин. Кадр из документального фильма.



ходило, вспоминает секретарь Совнаркома Л. А. Фотиева:

«У Владимира Ильича было обыкновение смотреть фильмы, но редко — раз в две-три недели. Происходило это в Свердловском зале Кремля, причем сеансы эти, сколько я помню, устраивались не для Ленина лично, а для сотрудников Совнаркома и кремлевских курсантов. На целый сеанс у него времени обычно не хватало. Зажгут свет, когда демонстратор перезаряжает ленту, и видишь: нет Владимира Ильича, уже ушел. Тут и я тороплюсь к себе в секретариат, знаю, что сейчас за чем-нибудь вызовет. Тогдашние игровые ленты Ленин смотрел довольно скептически, а хронику и научные картины воспринимал серьезно».

В 1920 г. В. И. Ленин посмотрел научно-популярный фильм «Надо уметь использовать свое богатство» (режиссер Ю. А. Желябужский), посвященный передовым методам добычи торфа. В результате этого просмотра по инициативе В. И. Ленина был принят ряд правительственных постановлений как по кино, так и по проблемам топлива, особенно необходимого стране в те годы.

Регулярные киносеансы устраивались для В. И. Ленина во время его болезни в подмосковной усадьбе Горки в 1922—1924 гг.

Прижизненные документальные съемки В. И. Ленина относятся к 1917—1922 гг. Их авторами были первые советские кинохроникеры П. К. Новицкий, А. А. Левицкий, Э. К. Тиссэ, П. В. Ермолов, А. Г. Лемберг, Г. В. Гибер и другие. Снятые ими кадры показывали зрителям в составе журнала «Кинонеделя» (1918—1919) и в тематических хроникальных выпусках (1918—1922). К настоящему времени сохранилось свыше 800 метров пленки, на которой В. И. Ленин запечатлен при жизни. Эти кинодокументы находятся в кинофотофоносекции Центрального партий-

Кадр из фильма «Октябрь». 1927.
Режиссер С. М. Эйзенштейн.



Кадр из фильма «Ленин в 1918 году». 1939. Режиссер М. И. Ромм. В роли В. И. Ленина — Б. В. Щукин.



ного архива Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС.

Среди классических советских фильмов, в которых создан образ вождя революции, — документальная лента режиссера Д. Вертова «Три песни о Ленине» (1934), игровые фильмы «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939) (режиссер М. И. Ромм), «Человек с ружьем» (1938) (режиссер С. И. Юткевич).

Лучшими исполнителями роли Ленина на советском экране признаны Б. В. Щукин и М. М. Штраух. Проникновенные образы вождя создали в киноискусстве Ю. И. Каюров, К. Ю. Лавров, М. А. Ульянов.

Основные теоретические положения В. И. Ленина о киноискусстве отражены и развиты в решениях и материалах съездов партии, и в частности XXVII съезда КПСС.



Кадр из фильма «Ленин в Польше». 1966. Режиссер С. И. Юткевич. В роли В. И. Ленина — М. М. Штраух.

ЛЕНИНГРАДСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА

Этот первый профессиональный общедоступный театр России был создан по указу императрицы Елизаветы Петровны 30 августа 1756 г. и назывался «русским для представления трагедий и комедий» театром. Директором был драматург, поэт А. П. Сумароков; возглавил труппу, ядро которой составили ярославские актеры-любители, «отец русской сцены» Ф. Г. Волков. В 1763 г. во главе труппы встал актер и педагог И. А. Дмитревский, воспитавший не одно поколение русских мастеров (см. *Русский театр*).

С момента своего возникновения театр стал центром развития русской национальной культуры, утверждения искусства жизненной правды. Он постепенно завоевывает признание публики и передовых людей своего времени. На его сцене впервые увидели свет лучшие произведения русских писателей и драматургов. Это «Бригадир» (1780) и «Недоросль» (1782) Д. И. Фонвизина, «Горе от ума» (1831) А. С. Грибоедова, «Моцарт и Сальери» (1831) А. С. Пушкина, «Ревизор» (1836) Н. В. Гоголя, «Маскарад» (1852) М. Ю. Лермонтова, многие пьесы А. Н. Островского.

С 31 августа 1832 г. спектакли театра идут в здании, построенном по проекту и при участии архитектора К. И. Росси; театр получает название Александринского. На его творческую деятельность неблагоприятно влияла близость императорского двора, стремившегося лишить театр его общественной значимости. Так, в период реакции, последовавшей за поражением восстания декабристов, сцену заполнили водевили, мелодрамы, псевдоисторические драмы, утверждавшие верноподданнические настроения, необходимость крепостного права (Н. В. Кукольник, Н. А. Полевой). Вместе с тем в это время лучшие представители русской революционной демократии во главе с В. Г. Белинским развернули на страницах периодической печати борьбу за прогрессивные тенденции в развитии русского искусства. Они нашли свое воплощение в *реализме*. Ярким образцом реалистического искусства стала первая постановка «Ревизора» Гоголя.

История театра неразрывно связана с искусством прославленных актеров. На его сцене выступала великая трагическая актриса Е. С. Семенова, которой восхищался Пушкин, Я. Д. Шумский — ярчайший представитель «стихийного комизма», Т. М. Троепольская. В 30—40-е гг. XIX в. черты естественности, простоты обретает актерское творчество знаменитого трагика русской сцены В. А. Каратыгина. Крупнейшим актером-демократом был А. Е. Мартынов, создатель галереи образов «маленьких людей», выразивших нарастающий протест против социальной несправедливости государственного строя. Утверждению реализма способствовало актерское искусство В. Н. Асенковой, одной из первых актрис, стремившихся раскрыть сложный внутренний мир женщины; Ю. Н. Линской,

Е. И. Гусевой, подчеркивавших социальную конкретность своих героинь.

В репертуаре театра середины XIX в. широко представлены шедевры русской классической драматургии: «Каменный гость», «Скупой рыцарь» Пушкина, «Женитьба», инсценировка I тома «Мертвых душ» Гоголя. Постановка «Грозы» (1859) Островского явилась выдающимся общественным и культурным событием столицы. На сцене идут пьесы А. В. Сухова-Кобылина, И. С. Тургенева, А. Ф. Писемского; после многолетнего цензурного запрета впервые осуществляется постановка «Бориса Годунова» Пушкина.

Правительство, напуганное широко развернувшимся в стране движением народников, стремилось вырвать театр из общественной борьбы, ограничить его влияние на современников. Отсутствие четкой репертуарной политики, искусственное раздувание закулисных интриг, бюрократизм — все это вело к падению общественного значения театра. На сцене его царят мещанские драмы В. А. Крылова.

В 80—90-х гг. труппа театра переживает смену актерских поколений, обновляется за счет провинци-

К. А. Варламов и В. Н. Давыдов в пьесе «Чужое добро впрок не идет» А. А. Потехина. 1885.





Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина.

А. Е. Мартынов.



альных актеров. Так появилась в театре выдающаяся актриса М. Г. Савина, чье дарование в полной мере проявилось в пьесах Гоголя, Тургенева, Л. Н. Толстого. В 1895 г. на премьере «Власти тьмы» Толстого Савина сыграла роль Акулины.

На рубеже XIX—XX вв. лучшей актрисой «театра Островского» по праву считалась П. А. Стрепетова. Судьбы простых женщин, крестьянок в ее исполнении превращались в широкую картину русской действительности, обличая царивший вокруг произвол и деспотизм. Крупнейшим представителем сценического реализма был и В. Н. Давыдов, преемник Мартынова, учитель первого поколения советских актеров. Он тяготел к исполнению ролей русской и зарубежной классики. Давыдов сумел проникнуть в суть чеховской драматургии, понять ее новаторство. Исполнением ролей в пьесах Сухово-Кобылина, Островского, У. Шекспира славился актер К. А. Варламов. В своем творчестве он органично сочетал комическое и трагическое. Ожидание перемен, тема трагического столкновения женщины с общественно-социальной несправедливостью тесно связаны с неповторимым искусством В. Ф. Комиссаржевской. А. П. Чехов высоко отзывался об исполнении актрисой роли Нины («Чайка»).

С первых же дней победы Великой Октябрьской революции началась коренная перестройка деятельности Александринского театра. Большую поддержку в утверждении его новых художественных принципов оказал народный комиссар просвещения А. В. Луначарский. В конце 1919 г. театр включен в группу академических, в 1920 г. переименован в Петроградский государственный академический театр драмы. Режиссер Николай Васильевич Петров (1890 - 1964) осуществил постановку пьесы «Фауст и город» Луначарского. С этого спектакля начался процесс утвержде-

ния на сцене пьес советских драматургов Петров поставил также «Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова, «Бронепоезд 14-69» Вс. В. Иванова, «Ярость» Б. Г. Яновского. Он создал особый тип политического спектакля, в котором актуальность темы сочеталась с подробной психологической характеристикой главных героев.

В дни 20-летия Октября К. В. Скоробогатов вы-

А. Ф. Борисов (слева) и Ю. В. Толубеев в пьесе «Лес» А. Н. Островского



ступил в роли В. И. Ленина в эпизоде пьесы К. А. Тренева «На берегу Невы».

В 1937 г. главным режиссером театра стал Леонид Сергеевич Вивьен (1887—1966). Пьесы советских

драматургов составляли важную часть репертуара театра. В спектаклях «Русские люди» К. М. Симонова, «Нашествие» Л. М. Леонова и других раскрылись основные черты актерского дарования Ю. В. Толубе-

НИКОЛАЙ КОНСТАНТИНОВИЧ ЧЕРКАСОВ (1903—1966)



Николай Константинович Черкасов начал свой творческий путь как актер-эксцентрик. Эстрадный номер «Пат, Паташон и Чарли Чаплин», в котором он играл роль Пата, долгое время пользовался заслуженным успехом у зрителей, в нем раскрылся незаурядный комедийный дар молодого актера. После окончания в 1926 г. Ленинградского института сценических искусств Черкасов вступил в труппу Ленинградского ТЮЗа, где его первой работой стала роль Дон Кихота. Ее отличала точность портретной характеристики, пластичность, острая эксцентричность.

Позднее, уже работая в *Ленинградском театре драмы им. А. С. Пушкина* (с 1933 г.), Черкасов в образе Дон Кихота в одноименном спектакле стремится раскрыть трагедию человека, страдающего за справедливость, вступающего в неравную борьбу с далеким от совершенства миром.

Выдающееся драматическое дарование Черкасова проявилось в роли профессора Полежаева (фильм «Депутат Балтики», 1937) — ученого, человека подлинной гражданской активности, русского интеллигента, тесно связанного с революционным народом. Работа над ролью профессора Полежаева убедила актера в необходимости поиска своеобразных характерных красок, максимальной конкретизации, индивидуализации образа для воплощения масштабных личностей, больших идейных замыслов.

Важным этапом в становлении и дальнейшем развитии актерского мастерства Черкасова стала галерея исторических героев. Царевич Алексей (фильм «Петр Первый», 1937—1939) в исполнении Черкасова — изменник родины, орудие реакционных сил петровской Руси, трусливый, злобный неврастеник; Александр Невский («Александр Невский», 1938) предстал перед зрителем как воплощение неизбежности победы над врагом, поддержав чаяния советского народа в тревожные предвоенные годы; борцом за укрепление Московского государства, незаурядной личностью, полной трагических противоречий, — таким сыграл Черкасов Ивана Грозного в одноименном фильме (1945) и спектакле театра имени А. С. Пушкина «Великий государь» (1944).

Масштаб личности своего героя стремится подчеркнуть Черкасов в таких работах в театре, как Мичурин («Жизнь в цвету», 1947), Маяковский («Они знали Мая-

ковского», 1955); в кино — в ролях выдающихся деятелей русской культуры: М. Горький («Ленин в 1918 году», 1939), Попов («Александр Попов», 1949), Стасов («Мусоргский», 1950) и др. Одна из крупнейших работ Черкасова в кино — Дон Кихот («Дон Кихот», 1957). Своеобразная, глубоко гуманистическая трактовка артистом классического образа получила широкое признание у нас в стране и за рубежом.

Среди множества ролей, сыгранных Черкасовым в театре и кино, особое место занимает Хлудов («Бег», 1958). В нем Черкасов показал крушение сильной личности, душевный кризис, трагическое разочарование и мучительное прозрение героя пьесы М. А. Булгакова.

За роль академика Дронова в спектакле и фильме «Все остается людям» (1963) Черкасов был удостоен Ленинской премии. Артисту удалось создать образ бесстрашного исследователя, человека, беззаветно преданного своей Родине, своему народу.

Многогранным талантом народного артиста СССР, лауреата Ленинской и Государственных премий Николая Константиновича Черкасова восхищалось не одно поколение зрителей. Он, как и Дронов, мог сказать: «Все остается людям!» Вся творческая жизнь Черкасова — в служении народу. Депутат Верховного Совета СССР, член Советского комитета защиты мира, член президиума и председатель Ленинградского отделения Всероссийского театрального общества, Черкасов являл собой тип актера-гражданина, крупного общественного деятеля, который по праву пользовался всенародной любовью и признанием.



Сцена из спектакля «Пока бьется сердце» Д. Храбровицкого. В главной роли И. О. Горбачев.

ева: полное перевоплощение, органическое чувство жизненной правды, сдержанность, строгость в создании сценических образов. В конце 40-х — начале 50-х гг., несмотря на парадно-помпезную, бесконфликтную драматургию, театр стремился ответить на самые главные проблемы в жизни советского общества. Жизнь-подвиг — такова самая высокая нравственная норма, которую предъявляет театр своему современнику в образе Мичурина — Черкасова («Жизнь в цвету» А. П. Довженко). Лучшие черты советского человека раскрыл актер и в пьесе С. И. Алешина «Все остается людям». Открытой публицистичностью пронизан спектакль «Победители» Б. Ф. Чиркова.

Темы недавнего военного прошлого, человека и современного ему общества вынесены театром на первый план. Лучшие постановки 50—60-х гг.: «Годы странствий» А. Н. Арбузова, где роль Ведерникова стала принципиальной удачей И. О. Горбачева и открыла галерею созданных им в последующие годы образов наших современников — характеров крупных, незаурядных, чья жизнь тесно связана с жизнью страны; «Друзья и годы» Л. Г. Зорина, «Персональное дело» А. П. Штейна. Выдающимся театральным явлением стал спектакль «Оптимистическая трагедия» по пьесе Вс. Вишневского в постановке Г. А. Товстоногова, стремившегося выразить прежде всего масштабность революционных событий, которую оттеняла лирическая задушевность. Эта работа Г. А. Товстоногова и актера Ю. В. Толубеева в роли Вожака была удостоена Ленинской премии.

И в последующие годы театр ведет большую работу над раскрытием духовного мира нашего современника. На первый план выходит его нравственная красота и многообразный внутренний мир, поиски и стремления к совершенствованию. Такие спектакли, как «Мария» А. Д. Салынского, «Из жизни деловой женщины» А. Б. Гребнева, «Ураган» А. В. Софронова, показывают нам образы партийных руководителей на-

ших дней. А в постановках по пьесам «Пока бьется сердце» Д. Я. Храбровицкого, «Ивушка неплакучая» М. Н. Алексеева наш современник показан на крутых жизненных поворотах в борьбе за будущее.

Вместе с тем театр настойчиво ищет новые пути в освоении классики. Среди удач — «Живой труп» Толстого (Протасов — Н. К. Симонов), «Ревизор» Гоголя (Городничий — В. И. Честноков), «На дне» Горького.

Сегодня коллектив Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина выступает как прямой наследник и хранитель реалистических традиций русского театрального искусства, накопленных многими поколениями русских актеров. Опираясь на эти традиции, он упорно и настойчиво ищет новое и в самой действительности, и в приемах и формах сценического мастерства. Своей главной задачей пушкинцы считают активное освоение современной темы, глубокое проникновение в духовный мир советского человека, пропаганду шедевров русской и мировой классики. На сцене театра идут «Иванов» Чехова, «Капитанская дочка» Пушкина, «Отец Горио» О. Бальзака, «Пер Гюнт», «Привидения» Г. Ибсена, «Женитьба Бальзаминова», «Таланты и поклонники» Островского, «Власть тьмы» Толстого, «Васса Железнова» Горького, «Сказки старого Арбата» Арбузова, «Машенька» Афиногенова, «Фельдмаршал Кутузов» В. С. Соловьева. В поисках героя, который выражал бы позицию театра в атмосфере коренного пересмотра сложившихся общественных норм жизни, выбор пал на пьесы «Требую суда!» и «Чужая ноша» О. Т. Перекалина. Проблемам современной советской деревни посвящены спектакли «Вечер» А. А. Дударева, «Лукия» М. В. Гараевой, «Над светлой водой» В. И. Белова.

С 1975 г. художественный руководитель театра — Герой Социалистического Труда, народный артист СССР Игорь Олегович Горбачев (р. 1927). В труппе театра работают известные мастера — Н. В. Мамаева,

И. П. Дмитриев, Б. А. Фрейндлих, Н. Н. Ургант, А. В. Соколов, Ю. С. Родионов и другие. Рядом с ними успешно выступает творческая молодежь. Театр награжден орденами Трудового Красного Знамени и Октябрьской Революции.

ЛЕНИНГРАДСКИЙ БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

15 февраля 1919 г. в зале Петроградской консерватории шел первый спектакль Большого драматического театра. На сцене страдал от одиночества жестокий тиран король Филипп, погибал благородный и храбрый маркиз Поза, спасая честь своего друга Дон Карлоса, строил козни коварный герцог Альба. Среди публики были матросы, прямо со спектакля уходившие защищать Петроград от белогвардейских банд Юденича; бросаясь в бой, они кричали: «На альбов!» Такой горячий отклик у зрителей имели спектакли театра, «рожденного революцией», как часто называют Большой драматический. У его колыбели стояли М. Горький, мечтавший о «театре героическом», театре, который «возрождает бы романтизм, поэтически раскрывает бы человека», М. Ф. Андреева, в прошлом актриса МХТа, а в ту пору комиссар Отдела театров и зрелищ, и поэт А. А. Блок, ставший духовным вождем и совестью нового театра.

Первые годы существования БДТ называют блоковским периодом. Блок вырабатывал программу театра трагедии, романтической драмы и высокой комедии, театра, который должен был черпать «из великой сокровищницы старого классического и романтического искусства». Он считал созвучными революционной эпохе трагедии *Ф. Шиллера* («Дон Карлос» и «Разбойники») и *У. Шекспира* («Король Лир», «Отелло»). Блок призывал артистов «не прятаться от жизни, а пристально всматриваться в глаза происходящему, вслушиваться в мощное звучание времени». Поэт был фактическим сорежиссером первых спектаклей театра, внимательно следил за реакцией впервые пришедших в театр рабочих и красноармейцев, выступал с вдохновенным вступительным словом, чтобы подготовить публику к верному восприятию незнакомой для нее драматургии.

Из Александринского театра (см. *Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина*) пришли в БДТ актер и режиссер А. Н. Лаврентьев, любимец петроградской публики Ю. М. Юрьев, из кинематографа — В. В. Максимов. По-новому раскрылся здесь талант Н. Ф. Монахова, известного артиста оперетты, комика и куплетиста. В «Дон Карлосе» Монахов блистательно сыграл трагическую роль короля Филиппа. В историю Большого драматического Монахов войдет и как непревзойденный Труффальдино, соединивший в этой роли традиции итальянской комедии масок (см. *Комедия дель арте*) с русским балаганом.

Постановщик «Слуги двух господ» К. Гольдони художник А. Н. Бенуа советовал артисту не бояться импровизировать на сцене. Впоследствии, когда театр обратится к пьесам современных советских авторов, Монахов мощно, темпераментно сыграет партизанского вождя Рузаева в «Мятеже» (по Д. А. Фурманову), матроса Годуна в «Разломе» Б. А. Лавренева, Егора Булычова в пьесе М. Горького «Егор Булычов и другие».

В 1932 г. Большому драматическому театру присвоено имя М. Горького. С творчеством одного из основателей театра связаны важнейшие постановки 30-х гг. Это спектакль «Мещане» в постановке А. Д. Дикого, «Дачники» — Б. А. Бабочкина, «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие» — К. К. Тверского и В. В. Люце. Свое 30-летие в 1949 г. БДТ отметил спектаклем «Враги» в постановке Н. С. Рашевской, ставшим заметным явлением в театральной жизни послевоенного Ленинграда.

В 1956 г. БДТ возглавил Георгий Александрович Товстоногов (1913—1989), и с этого времени почти каждая новая постановка театра не только становится событием в театральной жизни Ленинграда, но и оказывает влияние на развитие всего советского сценического искусства.

Глубокое современное содержание, смелость постановочных решений, блестящий ансамбль — характерные особенности этого театра. «Многозначность и объективность, — пишет искусствовед К. Л. Рудницкий, — главные признаки товстоноговской режиссуры. Личность режиссера полностью растворена в спек-

Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького
К. Ю. Лавров (на переднем плане) в спектакле «Воспоминание о двух понедельниках» А. Миллера.



Сцена из спектакля «Мещане»
М. Горького в постановке Г. А. Товстоногова.

И. М. Смоктуновский в роли князя
Мышкина в спектакле «Идиот» по
Ф. М. Достоевскому. Режиссер
Г. А. Товстоногов.



такле, который им выстроен и управляем». Последователь К. С. Станиславского Товстоногов продолжает также в своем искусстве традиции Е. Б. Вахтангова, В. Э. Мейерхольда и Б. Брехта. БДТ славится замечательным актерским ансамблем. Многограннее проявились в спектаклях Товстоногова актеры «старого» Большого драматического — В. П. Полицеймако, Е. З. Копелян, В. И. Стрельчик, Н. А. Ольхина, Л. И. Макарова. Вместе с режиссером пришли в театр С. Ю. Юрский, К. Ю. Лавров, М. Д. Волков, Е. А. Лебедев, Э. А. Попова, Т. В. Доронина, П. Б. Луспекаев, З. М. Шарко, О. В. Басилашвили, О. И. Борисов, Н. Н. Трофимов и другие актеры, определившие манеру, стиль, высокую актерскую культуру БДТ.

«Имя Горького обязывает», — говорил Товстоногов, и действительно, горьковские пьесы — «Варвары», «Мещане», «Дачники» — были поставлены в БДТ по-новому остро, свежо, современно.

«Музейный подход к классике нанес много вреда и самой классике и театрам, своей школьной добросовестностью отпугнув ставших равнодушными зрители», — писал Товстоногов; в своем творчестве он неуклонно ищет живое в классическом наследии. Таким этапным, созвучным времени стал спектакль «Идиот» по инсценировке романа Ф. М. Достоевского с его естественным и человеческим князем Мышкиным, сыгранным И. М. Смоктуновским.

Современным, вызывающим зрительскую любовь и сочувствие был и Чацкий Юрского в «Горе от ума», свои монологи он адресовал не Фамусову, не Скалозубу, не Молчалину, а зрительному залу.

В «Истории лошади» (инсценировка «Холстомера» Л. Н. Толстого) трагическая исповедь Холстомера — Лебедева — поражала своей глубиной, артист

Сцена из спектакля «Театр времени
Нерона и Сенеки» Э. С. Радзинского.
Режиссер Г. А. Товстоногов.



играл не только «историю лошади, но и судьбу человека».

Непривычно строго и жестко анализирует Товстоногов поступки героев пьес А. П. Чехова «Три сестры» и «Дядя Ваня», открывая «своего» Чехова, резко отличающегося от известных постановок режиссеров-современников.

Смело, неожиданно, в жанре оперы-фарса поставлена Товстоноговым пьеса А. В. Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина», где главную роль сыграл В. М. Ивченко. Он же играет Глумова в сатирической комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

Исследователи театра пишут о спектаклях БДТ как о спектаклях-романах. Действительно, театр близок большой литературе, часто обращается к инсценировкам произведений советской прозы. Здесь были созданы спектакли «Поднятая целина» и «Тихий дон» М. А. Шолохова, «Последний срок» В. Г. Распутина и «Три мешка сорной пшеницы» В. Ф. Тендрякова. Верен театр и героической теме. В «Гибели эскадры» А. Е. Корнейчука, «Оптимистической трагедии» В. В. Вишневского оживают традиции Большого драматического театра, рожденного революцией.

В год празднования 100-летия со дня рождения В. И. Ленина БДТ открывает свою Малую сцену спектаклем «Защитник Ульянов». Лучшие страницы Ленинианы составили драматургическую основу спектакля «Перечитывая заново». Исполнитель роли вождя К. Ю. Лавров был удостоен в 1982 г. Ленинской премии.

Не менее важна в репертуаре Большого драматического современного тема. Настоячиво ищет театр своих драматургов. Событиями в театральной жизни стали «Пять вечеров» и «Старшая сестра» А. М. Володина, «Океан» А. П. Штейна, «Иркутская история» А. Н. Арбузова, «Традиционный сбор» В. С. Розова. В последние годы появились на сцене театра «Протокол одного заседания» и «Мы, нижеподписавшиеся...» А. И. Гельмана, поднимающие актуальные нравственные проблемы времени.

Среди спектаклей театра 80-х гг. — «Волки и овцы» А. Н. Островского, «Пиквикский клуб» (по Ч. Диккенсу), «Энергичные люди» (по В. М. Шукшину), «Рядовые» А. А. Дударева, «Этот пылкий влюбленный» У. Саймона и др.

В спектаклях театра раскрылся талант С. Н. Крюковой, Е. К. Поповой, А. Ю. Толубеева, Г. П. Богачева, Ю. А. Демича, О. В. Волковой, Л. И. Малеванной, Н. Ю. Даниловой, А. Б. Фрейндлих.

Один из современных исследователей назвал Г. А. Товстоногова «собирателем русской театральной культуры». Под его руководством Большой академический драматический театр имени М. Горького стал своеобразным эталоном синтеза режиссерского и актерского искусства.

Театр награжден орденами Трудового Красного Знамени и Октябрьской Революции.

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ С. М. КИРОВА

Ленинградский академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова, отметивший в 1983 г. свое 200-летие, — один из старейших музыкальных театров СССР. Датой его основания считается 1783 г., когда указом Екатерины II в Петербурге была создана труппа «...не для одних комедий и трагедий, но и для оперы». Спектакли давались в специально предназначенном для нее Каменном (позднее — Большом) театре. В 1803 г. оперная и балетная труппы отделились от драматической; в 1860 г. они переехали в новое здание, возведенное архитектором А. К. Кавосом на Театральной площади; театр получил название Мариинского.

Не сразу определилось творческое лицо театра, на сцене которого закладывались традиции русского оперного и балетного искусства. 27 ноября 1836 г. впервые в Петербургском Большом театре прозвучала опера М. И. Глинки «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»).

Главную партию исполнял О. А. Петров. Вся передовая интеллигенция горячо приветствовала рождение подлинно национальной оперы, ставшей гордостью русского искусства. Затем в разные годы здесь состоялись премьеры «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки, «Русалки» А. С. Даргомыжского, «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова, «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского, «Орлеанской девы», «Мазепы», «Чародейки», «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, «Князя Игоря» А. П. Бородина.

Многие балеты также впервые увидели свет на сцене Мариинского театра. Это «Спящая красавица», «Щелкунчик» П. И. Чайковского, «Раймонда» А. К. Глазунова, «Шопениана» (на музыку Ф. Шопена).

История петербургского балета первой половины XIX в. связана с именами хореографа И. И. Вальберха и балетмейстера Ш. Л. Дидло, художественный стиль которого получил затем развитие в спектаклях Ж. Перро (см. *Балет*). В 1869 г. балетную труппу возглавил М. И. Петипа, поставивший в России свыше 60 балетов. Его «Баядерка», «Спящая красавица», «Раймонда» и сегодня поражают цельностью, красотой и совершенством. В золотой фонд хореографии вошли такие шедевры, как «Лебединые сцены» Л. И. Иванова в «Лебедином озере» П. И. Чайковского, «половецкие пляски» в «Князе Игоре» и «Шопениана» в постановке М. М. Фокина.

Здесь звучали великолепные голоса А. Я. Петровой-Воробьевой и Е. К. Мравиной, М. И. и Н. Н. Фигнеров, Л. В. Собиннова, Ф. И. Шаляпина. Яркие, глубокие и сильные характеры раскрывали И. В. Ершов, П. З. Андреев, С. П. Преображенская, Н. К. Печковский, Г. М. Нэлепп, К. Н. Лаптев. На этой сцене танцевали А. П. Павлова, В. Ф. Нижинский, Г. С. Ула-



Ленинградский театр оперы и балета
имени С. М. Кирова.

К. А. Коровин, А. Я. Головин, Ф. Ф. Федоровский, С. Б. Вирсаладзе.

Большую роль сыграл театр в становлении и развитии советского музыкального искусства. В 1925 г. на его сцене состоялась премьера одной из первых советских опер — «Орлиный бунт» А. Пащенко. К числу значительных удач относятся постановки опер «Броненосец „Потемкин“» О. Чишко и «В бурю» Т. Н. Хренникова, балетов «Красный мак» Р. М. Глиэра в хореографии Ф. В. Лопухова, Л. Леонтьева, В. Пономарева; «Пламя Парижа» Б. В. Асафьева в хореографии В. И. Вайнонена.

В 30—40-е гг. был поставлен ряд балетных спектаклей, лучшими из которых стали «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева, «Медный всадник» Р. М. Глиэра (балетмейстер Р. В. Захаров), «Сердце гор» А. М. Балачивадзе, «Лауренсия» А. Крейна (балетмейстер В. М. Чабукиани), «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева (балетмейстер Л. М. Лавровский). Под руководством А. Я. Вагановой были возобновлены многие спектакли балетной классики.

В 1935 г. театру присвоено имя выдающегося деятеля Коммунистической партии С. М. Кирова.

В грозные годы Великой Отечественной войны многие работники театра ушли на фронт. Труппа была

нова, К. М. Сергеев, Н. М. Дудинская, В. М. Чабукиани, Т. М. Вечеслова, М. Т. Семенова.

С этим театром связана деятельность талантливых дирижеров, режиссеров, художников. В разные годы здесь работали дирижеры К. А. Кавос, Э. Ф. Направник, В. А. Дранишников, А. М. Пазовский, Е. А. Мравинский, Б. Э. Хайкин, Ю. Х. Темирканов; ставили спектакли режиссеры В. Э. Мейерхольд, С. Э. Радлов, Л. Б. Баратов, Е. Н. Соковнин, Р. И. Тихомиров; оформляли постановки художники А. Н. Бенуа,



Сцена из оперы «История Герды и
Кая» С. П. Баневича.

Сцена из балета «Спящая красавица» П. И. Чайковского. В роли Авроры — И. А. Колпакова.



эвакуирована в Пермь. Среди поставленных там спектаклей — «Емельян Пугачев» М. В. Коваля, «Ночь перед рождеством» Н. А. Римского-Корсакова, балет «Гаянэ» А. И. Хачатуряна. Оставшаяся в блокадном Ленинграде группа артистов театра участвовала в спектаклях для защитников родного города.

В послевоенные годы театр осуществил много интересных постановок. В их числе оперные произведения русского и зарубежного классического репертуара, советских композиторов — Д. Б. Кабалевского, С. С. Прокофьева, Ю. А. Шапорина, Т. Н. Хренникова, И. И. Дзержинского, А. П. Петрова.

Известный танцовщик К. М. Сергеев поставил балет «Золушка» С. С. Прокофьева. Событиями стали постановки Л. В. Якобсоном балетов «Шурале» Ф. Яруллина, «Спартак» А. И. Хачатуряна, «Хореографических миниатюр». Большой интерес вызвали и спектакли И. Д. Бельского, особенно «Ленинградская симфония» на музыку Д. Д. Шостаковича. Сразу запомнились зрителям и первые балеты в постановке Ю. Н. Григоровича — «Каменный цветок» С. С. Прокофьева и «Легенда о любви» А. Меликова.

Ряд спектаклей театра удостоен Государственных премий СССР. Это «Семья Тараса» Д. Б. Кабалевского, «Емельян Пугачев» М. В. Коваля, «Золушка» С. С. Прокофьева, «Чародейка», «Орлеанская дева», «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Раймонда» А. К. Глазунова, «Шурале» Ф. Яруллина, «Петр Первый» А. П. Петрова. Созданные в разные годы, эти спектакли сделались этапными и вошли в историю театра.

В последние годы театр осуществил постановки опер «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Дон Жуан» В. А. Моцарта, балетов «Сильфида» Ж. Шнейцгоффера, «Корсар» А. Адана. В репертуаре театра спектакли современных зарубежных авторов и советских композиторов — «Маяковский начинается» А. П. Петрова, «Витязь в тигровой шкуре» А. Д. Мачавариани, «Ревизор» и «Броненосец „Потемкин,» А. Б. Чайковского.

В настоящее время главный дирижер театра В. А. Гергиев, главный балетмейстер О. М. Виноградов, главный художник И. А. Иванов.

Группа богата интересными творческими индивидуальностями. Далеко за пределами Ленинграда знают искусство И. А. Колпаковой, И. П. Богачевой, Г. А. Ковалевой, Г. Т. Комлевой, Л. А. Шевченко, Г. С. Мезенцевой, Б. Т. Штоколова, Н. П. Охотникова, Ю. М. Марусина, С. П. Леферкуса и многих других. За последние годы в театр пришло немало молодых исполнителей, среди которых целая плеяда талантливых выпускников Ленинградской консерватории и балетного училища имени А. Я. Вагановой.

Театр награжден орденами Ленина и Октябрьской Революции.

Бережно сохраняя классическое наследие, пропагандируя произведения современных композиторов, театр играет важную роль в развитии оперного и балетного искусства.

ЛЕНИНИАНА В ТЕАТРЕ

Первые пьесы о В. И. Ленине были поставлены в 1937 г., в дни 20-летия Октябрьской революции: «На берегу Невы» К. А. Тренева в Малом театре, «Правда» А. Е. Корнейчука в Театре Революции, «Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина в Театре имени Евг. Вахтангова. В этих пьесах были запечатлены исторические дни кануна Октября, и заканчивались они речью Ленина о победе социалистической революции. Общей для этих произведений была важнейшая мысль о кровной связи революционных масс с большевиками, борющимися за коренные интересы народа. В каждой из названных пьес герой — рядовой солдат — встречается с Лениным.

К. А. Тренев в пьесе «На берегу Невы» воссоздал колоритные приметы переходного времени от февраля к Октябрю, умонастроение масс, рвущихся к свержению буржуазно-помещичьего гнета, изображал врагов революции, полных ненависти к революционному народу. Но пьеса распадалась на множество эпизодов, была лишена цельности. Лишь во втором варианте драматург ввел финальную речь В. И. Ленина в Смольном. Это был как бы пробный эскиз к образу.

Спектакль «Правда» Корнейчука предоставил актеру М. М. Штрауху гораздо больше возможностей для воплощения образа вождя на сцене. Штраух сумел передать характерные черты облика В. И. Ленина, его манеру говорить, выступать перед массами, слушать собеседника, проникаясь его нуждами и заботами. Н. К. Крупская считала, что исполнение Штрауха позволяет представить живого Ильича. Но и в этой пьесе было мало простора для более глубокой актерской работы; Штраух продолжал ее в последующих постановках, а главное, в нескольких фильмах.

Более глубоко разработана ленинская тема в пьесе Погодина «Человек с ружьем». Несмотря на то что В. И. Ленин появляется здесь лишь в трех эпизодах, он находится в центре событий, притягивая к себе всех действующих лиц. Б. В. Шукин пришел к ленинской теме после своих замечательных ролей — деревенского большевика Павла («Виринея» Л. Н. Сейфуллиной) и Егора Булычова из одноименной пьесы М. Горького. Именно Горький сказал, что Шукину по силам образ Ленина. Спектакль Театра имени Евг. Вахтангова (режиссер Р. Н. Симонов), где слились воедино эпический замысел, героика времени, бытовые наблюдения, юмор диалогов и отдельных ситуаций, стал большим событием для советского театра.

Над образом Ленина успешно работали и другие замечательные советские актеры — П. С. Молчанов (Минск), А. М. Бучма (Киев), А. Г. Крамов (Харьков).

Позднее Погодин написал еще две пьесы о В. И. Ленине, вместе с первой они составили трилогию. В «Кремлевских курантах» предстает образ В. И. Ле-



Сцена из спектакля «Третья патетическая» Н. Ф. Погодина. МХАТ имени М. Горького. В роли В. И. Ленина — Б. А. Смирнов.

нина, полный оптимизма, «воли к жизни и бесстрашия разума» (М. Горький). В постановке МХАТа (1942) в роли В. И. Ленина выступил А. Н. Грибов; в новой редакции пьесы (1956) — Б. А. Смирнов. Многогранный, неисчерпаемый образ В. И. Ленина, революционного вождя, мыслителя, человека, полного сердечного внимания к людям, предоставлял большие возможности для углубленной актерской работы.

Завершающая пьеса трилогии — «Третья патетическая» (1958) — рассказывает о последних годах жизни В. И. Ленина. Он размышляет об итогах и перспективах великой революционной работы, которую в беседе с Горьким называет «изумительной по своей исторической значимости». Здесь драматург впервые ввел внутренний монолог В. И. Ленина, способствующий более глубокому пониманию его духовного мира.

В послевоенные годы во многих советских театрах ставились спектакли на ленинскую тему. Одна из таких пьес — «Семья» И. Ф. Попова рассказывала о юности Володи Ульянова. В спектакле Московского театра Ленинского комсомола (1949) проникновенный образ матери В. И. Ленина — Марии Александровны Ульяновой создала С. В. Гиацинтова.

В Лениниане 60—70-х гг. заметное место заняли пьесы М. Ф. Шатрова о послереволюционных годах жизни В. И. Ленина. Драматург выбирает острые, порой трагические моменты истории. Пьеса «Шестое июля» написана на строго документальной основе. События 6 июля 1918 г., дня левозсеровского мятежа, когда на карту была поставлена судьба Советской России, прослеживаются по минутам. В спектакле МХАТа (1964) Смирнов играл увлеченно, эмоционально, стремясь раскрыть проявившиеся в необычайно

Сцена из спектакля «Так победим!» М. Ф. Шатрова. МХАТ имени М. Горького. В роли В. И. Ленина — А. А. Калягин.



Сцена из спектакля «Перечитывая заново». Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького. Режиссер Г. А. Товстоногов.

В роли В. И. Ленина — К. Ю. Лавров, в роли солдата Ивана Шадрина — Е. А. Лебедев.



сложных обстоятельствах замечательные качества В. И. Ленина — мудрого политика и стратега, последовательного революционера, возмущенного предательством левых эсеров.

В спектакле театра «Современник» по пьесе Шатрова «Тридцатое августа. Большевики» (1968, возобновлен в 1986 г.) В. И. Ленина на сцене нет. Тяжело раненный выстрелом эсерки Каплан, он находится где-то за высокой белой дверью, перед которой — его верные соратники, деятели партии. Образ В. И. Ленина вырастает из их чувств, волнений, мыслей, постоянно обращенных к вождю. В атмосфере тревожного ожидания вестей о его здоровье ведутся политические споры, решаются жизненно важные для молодой Советской власти вопросы.

В конце 70-х гг. широкую известность получила пьеса Шатрова «Синие кони на красной траве. Революционный этюд», посвященная событиям 1920 г., когда выдвигались неотложные, актуальные и в наши дни проблемы строительства социалистической культуры, воспитания молодежи, борьбы с бюрократизмом, в решении которых особенно важны ленинское понимание, ленинские принципы. Автор предлагает своеобразный эксперимент, поручая актеру выступление «от имени Ленина», сталкивающегося с разными общественными явлениями, встречающегося с разными людьми. Драматургический прием открывает театру новые возможности расширения и обогащения ленинской темы.

Поставленная МХАТом в 1982 г. пьеса Шатрова «Так победим!» содержит сцены острой дискуссии, развернувшейся в 1918 г., в дни борьбы за Брестский мир. В сложившейся тяжелой обстановке В. И. Ленин со свойственной ему пронизательностью видел необходимость немедленного заключения мирного договора с агрессивным германским империализмом. Образ Ленина раскрывается в напряженном споре с теми, кто выступал против Брестского мира. В пьесе представлена хроника последних лет жизни Ленина.

В 1980 г. Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького поставил спектакль — композицию по избранным страницам драматургической Ленинианы — «Перечитывая заново», соединив наиболее сильные эпизоды из трилогии Погодина, «Революционного этюда» Шатрова, «Гибели эскадры» Корнейчука (режиссер Г. А. Товстоногов). Цель создателей спектакля заключалась в том, чтобы показать созвучие ленинских традиций, мыслей, действий сегодняшнему дню. Создавая образ В. И. Ленина, актер К. Ю. Лавров подчеркнул пылкость глубокой ленинской мысли, постоянное внимание В. И. Ленина не только к глобальным проблемам, но и к частным, «рядовым» событиям и явлениям, к судьбам простых людей, его деятельную мечту о прекрасном будущем человечества.

К 70-летию Великого Октября Театр имени Евг. Вахтангова поставил пьесу Шатрова «Брестский мир». В роли В. И. Ленина в спектакле (режиссер Р. Р. Стурга) выступил М. А. Ульянов.

ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА ТЕАТРА

Московский театр был создан в 1927 г. по инициативе ЦК ВЛКСМ и до 1938 г. назывался ТРАМом (Театр рабочей молодежи). Его создателями были молодые рабочие и служащие Москвы. Они стали его первыми актерами, драматургами и режиссерами. Острая политическая злободневность трамовских спектаклей, яркая сценическая форма, обаяние молодости исполнителей быстро завоевали симпатии московского зрителя. Скоро, однако, выяснилось, что необходимы еще профессионализм и мастерство.

В 1933 г. на помощь ТРАМу пришел МХАТ. Группа актеров во главе с режиссером И. Я. Судаковым взялась за серьезное обучение трамовцев театральному искусству. В репертуаре театра появилась классика, спектакли стали более глубокими по содержанию, тонкими и изящными по форме. В 1938 г. театр возглавил замечательный советский актер и режиссер И. Н. Берсенев. Вместе с ним в театр пришли С. В. Гиацинтова, С. Г. Бирман, Р. Я. Плятт. Берсенев предложил дать театру новое название — «Театр имени Ленинского комсомола». «Театр Ленинского комсомола, — говорил Берсенев, — это не просто название, но в трех словах — целая программа».

В предвоенные годы театр стал лабораторией молодой советской драматургии. Пьесы А. Н. Арбузова, Б. С. Ромашова, К. М. Симонова впервые увидели свет на его сцене. Творческая дружба театра с Симоновым, который некоторое время возглавлял литературную часть театра, продолжалась вплоть до его смерти. Театр осуществил постановки почти всех его пьес. В 1941 г., накануне Великой Отечественной войны, состоялась премьера пьесы «Парень из нашего города», оказавшей большое патриотическое влияние на поколение будущих защитников Родины.

В годы войны театр продолжал работать в эвакуации в Ташкенте. Геронко-романтическая линия стала главной в репертуаре Театра Ленинского комсомола. Такие спектакли, как «Так и будет» Симонова, «Сирано де Бержерак» Э. Ростана и другие, укрепляли силу духа советских людей, их волю к победе. Из части труппы была сформирована актерская бригада «Искра», работавшая в действующей армии.

В послевоенные годы в репертуар театра включается классическая советская и современная зарубежная драматургия. Лучшими спектаклями стали «Наш общий друг» по Ч. Диккенсу, «Васса Железнова» М. Горького, «Русский вопрос» Симонова и др. В 1949 г. состоялась премьера спектакля о юности В. И. Ленина «Семья» И. Ф. Попова, в котором С. В. Гиацинтова создала образ гордой и сильной русской женщины — матери В. И. Ленина.

В конце 40-х — начале 50-х гг. театр вместе со всем искусством переживал сложное время. Псевдореализм с его серенькими, будничными проблемами и



Московский театр имени Ленинского комсомола.

псевдоромантизм с его исторически-помпезным украшательством действительности оказали вредное влияние на развитие советского театра. После XX и XXII съездов партии в стране начался мощный процесс обновления общественной жизни, от которого, естественно, не могли остаться в стороне и театры. Один из характернейших спектаклей Театра Ленинского комсомола этого периода — «Годы странствий» А. Н. Арбузова, затрагивавший острые вопросы жизни молодежи.

Ярким, заметным периодом в истории театра был период работы в нем известного советского режиссера и педагога Анатолия Васильевича Эфроса (1925—1987). Значительным явлением в театральной жизни Москвы стали спектакли «В день свадьбы» В. С. Розова, «104 страницы про любовь» и «Снимается кино» Э. С. Радзинского, «Мой бедный Марат» Арбузова.

Сцена из спектакля «Парень из нашего города» К. М. Симонова в Московском театре имени Ленинского комсомола.



Интересным было прочтение Эфросом русской и советской классики в спектаклях «Чайка» А. П. Чехова и «Мольер (Кабала святош)» М. А. Булгакова. Пристальное внимание к человеку, глубокое исследование его психологии, раскрытие конфликта «человек и общество» — вот главные черты спектаклей этого периода истории театра.

С приходом в 1973 г. нового главного режиссера — М. А. Захарова театр больше стал ориентироваться на молодого зрителя. Эстетическая программа Захарова, которую он провозгласил в первый же год своего появления в театре и которой он неукоснительно следует и поныне, включает в себя пристальное исследование процесса становления личности молодого человека, его взаимоотношений с окружающим миром. Уже в первых спектаклях — «Автоград XXI» Ю. И. Визбора и Захарова, «Тиль» Г. И. Горина — появились молодые герои, дерзко и смело разрушающие привычные жизненные стереотипы обывателя. Герой Фландрии Тиль Уленшпигель обрел в исполнении Н. П. Караченцова черты современного молодого бунтаря, близкого и понятного молодому зрителю. В этих спектаклях и в последовавших за ними — «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (по драматической кантате П. Неруды) и «„Юнона“ и „Авось“» (стихи А. А. Вознесенского) с музыкой А. Л. Рыбникова — яркая зрелищная форма, использование рок-музыки, современной хореографии, новейших достижений в свето- и радиотехнике не заслонили, а лишь подчеркнули глубину и серьезность содержания. Эти спектакли получили достойную оценку советских и зарубеж-

Сцена из спектакля «Тиль» Г. И. Горина (по мотивам произведения «Легенда об Уленшпигеле...» Шарля Де Костера) в Московском театре имени Ленинского комсомола.



Сцена из спектакля «„Юнона“ и „Авось“» А. А. Вознесенского и А. Л. Рыбникова в Московском театре имени Ленинского комсомола. Режиссер М. А. Захаров.



ных зрителей. Спектакли театра видели зрители Франции, Португалии, Болгарии, Греции, Италии, Польши и многих других стран.

Богат и разнообразен репертуар Театра Ленинского комсомола сегодня, но преобладающее место в нем занимают пьесы советских драматургов. Театр поставил «Жестокие игры» Арбузова, «Хория» И. П. Друцэ, «Три девушки в голубом» Л. С. Петрушевской. Проблемы строительства нового общества, проблемы социализма раскрываются в остропублицистическом спектакле по пьесе М. Ф. Шатрова «Диктатура совести». В этом спектакле театр пошел на прямой контакт со зрителем и вовлек его в сценическое действие. «Диктатура совести» продолжила линию публицистического агитационного театра, начатую еще трамбовцами, и на новом уровне сценической правды и выразительности сделала ее интересной и волнующей для современного зрителя.

В коллективе театра работают замечательные актеры: Е. П. Леонов, Т. И. Пельтцер, О. И. Янковский, И. М. Чурикова, Н. П. Караченцов, В. А. Проскурин и многие другие.

Осенью 1936 г. в Ленинграде, на Петроградской стороне, был открыт новый театр. 23 октября Указом ЦИК СССР ему было присвоено имя Ленинского комсомола. Его творческими предшественниками были два ленинградских коллектива — созданный в 1924 г. Красный театр и открывшийся год спустя Театр рабочей молодежи (ТРАМ). На сцене Красного театра шли пьесы, полные революционной романтики. Они рассказывали о героических свершениях советских людей. Молодые, задорные артисты ТРАМа показывали спектакли о своих сверстниках — юношах и де-

вушках 20-х гг. Традиции этих коллективов продолжил Театр имени Ленинского комсомола.

В 30-е гг. в его труппу вошли молодые талантливые актеры Ю. В. Толубеев и В. И. Честноков. Они внесли большой вклад в историю советского театра. Яркие спектакли с их участием — «Последние» М. Горького (1936), «Земля» Н. Е. Вирты (1937), «Без вины виноватые» А. Н. Островского (1938), «Фельдмаршал Кутузов» В. А. Соловьева (1940), «Сирано де Бержерак» Э. Ростана (1941), «Егор Булычов и другие» Горького (1941) — были поставлены крупными советскими режиссерами М. В. Чежевым, В. П. Кожичем, И. П. Чужим, В. Н. Соловьевым.

Спектакль «Егор Булычов и другие» — последняя премьера театра в мирное время: Четыре дня спустя началась Великая Отечественная война. «Русские люди» К. М. Симонова, «Нашествие» Л. М. Леонова, «Любовь Яровая» К. А. Тренева — эти спектакли стали вкладом театра в общее дело Победы. Многие актеры ушли на фронт. Многие из них не вернулись. В память о работниках театра, отдавших жизни за Родину, погибших в блокадном Ленинграде, в музее театра установлена мемориальная доска.

Одной из первых премьер мирного времени стал спектакль «Сказка о правде» М. И. Алигер, посвященный подвигу Зои Космодемьянской. За его создание режиссер-постановщик С. Моршихин и исполнительница главной роли Н. А. Родионова были удостоены Государственной премии СССР.

В 1949 г. в театр пришел новый главный режиссер — Г. А. Товстоногов. Его спектакли «Где-то в Сибири» И. И. Ирошниковой, «Студенты» В. А. Лившица, «Закон Ликурга» Т. Драйзера (пьеса Н. Г. Базилевско-го), «Гроза» А. Н. Островского, «Гибель эскадры»

А. Е. Корнейчука, «На улице Счастливой» Ю. Я. Принцева, «Первая весна» Г. Е. Николаевой и Э. С. Радзинского, «Униженные и оскорбленные» (по Ф. М. Достоевскому) вели серьезный и искренний разговор о любви и верности, о человеческом мужестве и гражданском долге. С Товстоноговым в театр пришла группа талантливейшей молодежи: Е. А. Лебедев, Н. Н. Ургант, Г. А. Гай. Сегодня они являются признанными мастерами сцены. За создание спектакля «Дорогой бесмертия» Товстоногов и исполнители роли Юлиуса Фучика Д. Л. Волосов были удостоены Государственной премии СССР. Театр гордится тем, что на его сцене впервые был поставлен ряд пьес А. Н. Арбузова, В. С. Розова, А. М. Володина. В 50-е гг. в театре дебютировали Т. В. Доронина и О. В. Басилашвили, в 60-е гг. — Н. М. Тенякова, Э. Г. Зиганшина, Р. Б. Громковский и В. В. Яковлев. В этот период в театре работали режиссеры Р. А. Быков, П. О. Хомский, А. Г. Товстоногов, А. А. Белинский.

Новый этап в истории театра связан с творчеством режиссера Г. М. Опоркова. Его первый спектакль — «Три мушкетера» по А. Дюма (1970) стал заметным событием в театральной жизни Ленинграда. Постановка пьесы А. М. Володина «С любимыми не расставайтесь» принесла режиссеру успех и признание. В этом спектакле одну из лучших своих ролей сыграла актриса Л. И. Малеванная.

В спектаклях «Лошадь Пржевальского» М. Ф. Шатрова, «Вторая студия» Л. Маграчева и В. Бузинова, «Жаворонок» Ж. Ануя, «Звезды для лейтенанта» Э. Я. Володарского, «Утиная охота» А. В. Вампилова, «Деньги для Марии» В. Г. Распутина, «Последние» Горького отразилась высокая гражданская позиция труппы театра.

В начале 80-х гг. Опорков задумал поставить несколько спектаклей, объединенных общей темой — человек и история. Первым стал спектакль «Вся его жизнь» (1980), созданный по киносценарию Е. И. Габриловича «Коммунист». Год спустя театр обратился к роману Ф. В. Гладкова «Цемент» (спектакль «Огнем и кровью»). Премьера «Чайки» А. П. Чехова (1982) стала последней в жизни Опоркова.

В 1984 г. пришел новый главный режиссер — Г. С. Егоров. Его дебютом стал спектакль «Процесс» Э. Манна. Новый руководитель продолжил традицию создания остропублицистических, гражданственных спектаклей. В репертуаре театра — комедия А. М. Галина «Тамада», поднимающая проблемы подлинных и мнимых ценностей. В традиции театра — создание музыкальных спектаклей. Роман «Овод» Э. Л. Войнич обрел форму рок-мюзикла.

На сцене театра идут комедия А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева «Женитьба Белугина», трагедия И. В. Гёте «Фауст», пьеса Э. Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?», трагикомедия А. Николаи «Бабочка... Бабочка...», музыкальная феерия С. П. Баневича «Стойкий оловянный солдатик», созданная по мотивам сказок Х. К. Андерсена.

ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ КИНО

Любительское кино — один из видов самостоятельного творчества. В 1925 г. в СССР возникло Общество друзей советской кинематографии (ОДСК), в состав которого входила группа кинолюбителей. В том же

СОВЕТЫ КИНОЛЮБИТЕЛЮ

Те, кто занимается съемками, должны знать, что киносъемочные камеры бывают разной степени автоматизации, с различными объективами, для пленок разных форматов, для любителей разной опытности. Большинство любительских камер предназначено для пленки шириной 8 мм с форматом кадра 4,22×5,69 мм. Этот формат называется 8С, или 8-супер, в отличие от существовавшего прежде 8-миллиметрового формата с меньшими размерами кадра. Старые киносъемочные аппараты для пленки 8С не годятся. А кинопроекторы выпускаются универсальные, т. е. пригодные для всех пленок.

В кинокамере самая важная часть — объектив. От его качества зависят резкость и четкость изображения. А фокусное расстояние объектива определяет панораму снимаемой сцены. Короткофокусные объективы позволяют снимать большие группы людей, обширные панорамы местности, выполнять съемку помещений. При использовании длиннофокусного объектива удачно получаются, например, лица крупным планом, съемка удаленных объектов. Объективы со средним фокусным расстоянием хо-

роши для съемок небольших групп, пейзажей. Наиболее совершенные любительские камеры имеют объектив с переменным фокусным расстоянием — вариообъектив. Он снабжен рукояткой, при повороте которой фокусное расстояние увеличивается или уменьшается. Аппарат, находясь на одном месте, как бы «наезжает» на объект съемки или «отъезжает» от него.

Любительские кинокамеры обычно имеют встроенные экспонометры, которые либо указывают правильную экспозицию, либо автоматически регулируют открытие диафрагмы.

Некоторые любительские кинокамеры могут снимать с несколькими различными частотами, а также и по одному кадру, что позволяет выполнять комбинированные съемки, создавать эффекты ускоренного или замедленного движения и др.

Днепропетровские школьники с киностудии «Веснянка» проводят на берегу Днепра натурные фото- и киносъемки.

году они создали несколько картин, которые и положили начало распространению этого вида самодеятельности. Однако до 50-х гг. любительское кино развивалось стихийно: при различных организациях и ведомствах, домах культуры и клубах организовывались самодеятельные киностудии, росло число кинолюбителей-одиночек.

В 1957 г. при Союзе кинематографистов СССР была создана Всесоюзная комиссия по работе с кинолюбителями, которую возглавил кинорежиссер, народный артист СССР Г. Л. Рошаль. По ее инициативе стали проводиться конкурсы, фестивали любительских фильмов, которые способствовали и способствуют сегодня все более широкому развитию кинотворчества.

Сегодня в нашей стране насчитывается около 16 тыс. любительских киностудий, в том числе детские. Так, например, широко известны картины детской киностудии мультипликационных фильмов «Флоричка» в Молдавии, грузинской киностудии «Пионер-



КАК СНЯТЬ ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ ФИЛЬМ

Прежде чем взять в руки кинокамеру, необходимо тщательно подготовиться к съемкам. Сначала ответьте на вопросы: что и зачем вы хотите показать будущему зрителю? Каковы тема и идея вашего фильма? Когда ответ будет готов, необходимо написать литературный сценарий. Для этого: 1) запишите эпизоды в драматургической последовательности; 2) определите задачу каждого эпизода; 3) разделите эпизоды на сцены и поставьте задачу для каждой из сцен; 4) уточните характеры персонажей и определите цель введения каждого персонажа в фильм.

Сценарий необходим для любого фильма, но для того, чтобы его написать, нужно хорошо узнать факты, обстоятельства, связанные с темой фильма.

Лучше всего начните с фильма-путешествия. Это наиболее простой, а с другой стороны, богатый информацией жанр любительского фильма. Цель поездки, особенности маршрута, исторические памятники, а также характеры участников путешествия — все это и будет основой для написания сценария.

Литературный сценарий станет основой для режиссерской разработки (см. *Кинорежиссер*), которую также необходимо сделать. Режиссерский сценарий — это как бы фильм на бумаге. В нем сцены и эпизоды разбиваются на кадры, которые нумеруются, указывается приблизительная длительность кадра, а также план (см. *Кадр, план, ракурс*). Вы должны решить важнейшую задачу о переходах между смежными кадрами, сценами и эпизодами. Чем кон-

чается действие в одном кадре и начинается в следующем? Оправдан ли переход от одного плана к другому, не нарушается ли логика повествования? В некоторых случаях уместно использовать наплыв или затемнение, которые укажут зрителю, что прошло время и изменилось место событий. Важно указать предполагаемое движение камеры или панорамы.

Если фильм звуковой, то в отдельной графе определяется звуковое содержание кадра. Однако озвучивание фильма — процесс сложный, поэтому для начала лучше снять немой фильм, который при показе может сопровождаться музыкой, записанной на магнитофон, или комментариями автора.

Снимая немой фильм, вы должны научиться выражать свою мысль при помощи изображения и деталей (см. *Немое кино*). Придумывание деталей — увлекательнейший процесс в работе над режиссерским сценарием. Ведь предметы могут много рассказать о характере событий, о привычках людей. Например, обыкновенные часы, показанные крупным планом, могут не только рассказать о длительности событий или паузах между ними, но и стать символом времени, продолжающейся жизни.

Обязательно найдите себе помощника — организатора съемок. Ведь каждую сцену необходимо организовать — собрать всех участников действия, разъяснить их задачи, подготовить необходимые предметы, организовать предкамерное пространство (см. *Художник кино*). Необходимо также следить за порядком, выполнять поручения автора, например убрать лишние детали, по-



фильм», киностудии «Юность» Краснодарского края, московских «Аистят».

Регулярно проводятся фестивали детского любительского кино: районные, областные, республиканские и всесоюзные.

Наряду с коллективами киностудий примерно 2 млн. индивидуальных кинолюбителей ведут кинолетопись нашей страны. Советские кинолюбители создают фильмы всех жанров: игровые, хроникально-документальные, научно-популярные, мультипликационные. Тематика их разнообразна. Это и фильмы-портреты о героях войны и труда, и фильмы-путешествия, и картины об охране памятников истории, кинорассказы о профессиях и т. д.

Особенно важна работа кинолюбителей в районах, отдаленных от профессиональных киноцентров. Ведь их фильмы имеют также значение документа времени, событий. В этом смысле значение любительского кино неопределимо. Не случайно самостоятельные картины используются в передачах местного и Центрального телевидения. Они часто становятся материалом для таких популярных передач, как «Клуб путешественников» и «В мире животных».

С 1962 г. Центральное телевидение постоянно ведет передачи «Телеклуб «Объектив», посвященные

любительскому кино.

Начиная с 1957 г. в нашей стране регулярно проходят фестивали, конкурсы и смотры любительских фильмов. В 1978 г. при Министерстве культуры СССР создан методический центр по любительскому кино и межведомственный координационный совет по кинолюбительству.

Союз кинематографистов СССР представляет советских кинолюбителей в Международном союзе непрофессионального кино УНИКА. Последний, 48-й Международный фестиваль УНИКА проходил в 1986 г. в Таллине.

Проводятся фестивали кинолюбителей социалистических стран, в программу которых входят и советские картины.

Различные издательства выпускают массовыми тиражами литературу, посвященную любительскому кино. В издательстве «Искусство» выходят книги серии «Библиотека кинолюбителя».

При Заочном народном университете искусств (ЗНУИ) работает кинофакультет. Опытные педагоги просматривают присылаемые учащимися фильмы и дают начинающим кинолюбителям консультации. Поступить на кинофакультет может каждый житель нашей страны независимо от профессии и возраста.

падающие в кадр, или скомпоновать, поместить предметы местами для лучшей композиции кадра.

Главная задача при съемке — найти удобную точку не только по отношению к снимаемым объектам, но и по отношению к источнику света. Имейте в виду, что на натуре лучше снимать утром или вечером, когда солнце светит сбоку и предметы отбрасывают тени. Помните, что светотень — важнейший элемент композиции кадра. Не забывайте, что пейзаж, состояние погоды способны передать настроение, эмоционально окрасить события.

Выбирая точку съемки и komponуя кадр, старайтесь сосредоточить внимание на главном, убрать все лишнее, мешающее восприятию за рамку кадра. Помните также, что движущиеся предметы привлекают большее внимание зрителя, чем неподвижные. Поэтому заранее продумайте траекторию внутрикадрового движения и в связи с общей композицией.

При съемке, могут возникнуть ситуации, не предусмотренные режиссерским сценарием, но позволяющие создать выразительные и интересные сцены. Поэтому, следуя в общих чертах предварительной разработке, надо научиться быстро ориентироваться, чтобы не упустить какие-либо неожиданные, но интересные события.

Современная техника позволяет снимать фильм не только на киноплёнку, но и на видеоленту. Однако начинающим лучше сначала овладеть кинокамерой, так как основным композиционным средством фильма является монтаж. А техника монтажа кино-

плёнки, на которой легко просматривается каждый кадр, значительно проще техники видеомонтажа. Поэтому кажущаяся простота в технике съемки и демонстрации видеофильма оборачивается для начинающего кинематографиста серьезными проблемами.

После окончания съемок и проявки пленки вам необходимо просмотреть весь отснятый материал и затем осуществить монтаж фильма. Иногда требуется досъемка кадров-связок между сценами и эпизодами. Это могут быть детали-символы, съемка которых не требует выезда на места событий.

Монтаж — последняя стадия работы над любительским фильмом. Так как основной монтажный строй уже определен в режиссерском сценарии, ваша задача заключается в том, чтобы обрезать лишние куски действия, вклеить кадры-связки и выдержать ритм между статичными и динамичными кадрами, короткими и длинными кусками-планами.

Кроме фильма-путешествия вы можете снять репортаж о празднике, спортивном состязании, о важном событии в школьной жизни. Но помните, хотя съемка и является наиболее увлекательным делом, в кинолюбительстве без идеи, без определения средств выражения замысла, а также без окончательного монтажа даже профессионалы не добиваются успеха!

МАЛЫЕ СЦЕНЫ

Малая сцена, образно говоря, это театр крупным планом; ее отличает прежде всего более тесная, более непосредственная связь со зрительным залом. Появились малые сцены сравнительно недавно — 10—15 лет назад.

Представьте себе небольшое уютное помещение, куда вы входите с ощущением, будто попали к близким друзьям, где вас знают и ждут, где вам рады, где вы найдете отклик на свои мысли и чувства. Здесь, как правило, царит уютный полумрак, помогающий актерам внутренне собраться, зрителям — подготовиться к восприятию зрелища. Малая сцена обычно обходится без традиционных подмостков и занавеса. Игровой площадкой может стать любая часть про-

Сцена из спектакля «Сашка» В. Кондратьева на малой сцене Московского театра имени Моссовета.



странства данного помещения в зависимости от особенностей ставящегося спектакля. И зрители здесь размещаются по-разному: то вдоль всех четырех стен, то с трех сторон, то с двух, а то и с одной. В таком зрительном зале вы можете видеть перед собой не только актеров, но и зрителей, наблюдать их реакцию на театральное действие. Актеры играют в непосредственной близости от вас, иногда могут даже подсаживаться к кому-нибудь из сидящих в зрительном зале. Таким образом, за любым из зрителей сохраняется возможность стать прямым участником разыгрываемого действия. Вы слышите дыхание актеров, их обычную, не усиленную динамиками и микрофонами речь, видите выражение их глаз. Эта максимальная приближенность к зрителям требует от актеров наивысшего мастерства исполнения, полной естественности и органичности. Ведь на малой сцене даже малейшая актерская фальшь сразу же бросается в глаза.

Но это вовсе не значит, что малая сцена сковывает фантазию актеров и постановщиков. Малой сцене доступны и трагедия, и комедия, и драма, и фарс (см. *Драматургия*). Только она, как уже было сказано, требует повышенного профессионального мастерства от актеров и внимательного отношения, понимания — от зрителей. Малая сцена открыта каждому, кто по-настоящему любит и ценит волшебное искусство театра и стремится еще лучше, еще глубже разобраться в нем.

Спектакли малой сцены нужны и самим артистам, особенно в больших, столичных городах, поскольку малые сцены увеличивают возможности актеров получить и сыграть интересные роли. И потому, наверное, именно в таких городах и появились первые спектакли малых сцен. В Москве, например, немало ярких постановок осуществлено на малых сценах Театра имени Моссовета, МХАТа, Центрального детского театра и др. Принципы малой сцены лежат в основе деятельности московского Театра-студии на Юго-Западе. Интересно работают малые сцены в *Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького* и в театрах ряда других городов нашей страны. За спектаклями малых сцен — большое будущее.

МАЛЫЙ ТЕАТР

Малый театр в Москве открылся в 1824 г. в здании, поныне украшающем площадь Свердлова (бывшую Театральную). Первые актеры театра происходили из цеховых (ремесленников), вольноотпущенных дворовых, бывших крепостных. Несмотря на положение «императорского», вопреки непрестанному давлению чиновников придворного ведомства, лучшая часть актеров, близкая передовой русской интеллигенции, следовала демократической традиции, берущей начало со времени существования московской универси-



Малый театр в Москве.

гетской труппы середины XVIII в. Связь с Московским университетом, верность просветительским задачам искусства нашли выражение в широко известном обозначении Малого театра вторым Московским университетом.

30-е гг. XIX в. ознаменовались магическим обаянием трагического искусства *П. С. Мочалова*, всколыхнувшего революционные надежды молодежи. В нем были, по словам А. И. Герцена, намеки на те «сокровенные силы и возможности русской природы, которые делают незыблемой нашу веру в будущее России». В. Г. Белинский посвятил Мочалову взволнованные страницы, написал подробный разбор исполнения роли Гамлета, главного создания актера. *К. С. Станиславский* назвал его среди гениальных актеров, во-

площавших на сцене «общечеловеческие задачи».

Одновременно с духом Мочалова на сцене Малого театра воцарились принципы Щепкина, основоположника русского сценического реализма. Крепостной до 33 лет, талантом и трудолюбием завоевавший огромный творческий и нравственный авторитет, М. С. Щепкин сделал Малый театр центром притяжения широких кругов передового русского общества, поднял на невиданную высоту общественную миссию актера. Умевший, по словам В. Г. Белинского, горячо «заинтересовать зрителя судьбой простого человека», Щепкин в течение 40 лет возглавлял труппу театра, создал театральную школу, основанную на демократических традициях и реалистических принципах актерского исполнения. Щепкин способствовал утверждению на русской сцене замечательных произведений русской драматургии — «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Нахлебник» И. С. Тургенева, создав в этих пьесах классические образцы исполнения ролей.

Особое место в Малом театре занимало искусство В. И. Живокини (1805—1874), комика-буфф, блестящего мастера импровизации на сцене, наследовавшего в своем творчестве традиции русского народного театра.

Новый творческий подъем театра в 50—70-е гг. связан с драматургией *А. Н. Островского*, которая имела решающее значение для становления реализма в

ПАВЕЛ СТЕПАНОВИЧ МОЧАЛОВ (1800—1848)



Павел Степанович Мочалов родился в семье крепостных актеров, учился драматическому искусству у своего отца. В 17 лет дебютировал на московской сцене и был сразу замечен. Очень скоро Мочалов сделался кумиром театральной Москвы. Его страстное искусство, проникнутое духом бунтарства, пафосом борьбы за справедливость, воспринималось современниками не только как чисто художественное, но и как общественное явление. Особенно благодарный отклик оно встречало в демократической среде — у студенчества, разночинной интеллигенции. Ценителями таланта Мочалова были многие выдающиеся деятели русской культуры, защищавшие актера от нападок консервативной критики. Созданному Мочаловым на сцене образу Гамлета посвятил свою статью В. Г. Белинский.

Репертуар актера был разнообразен: он играл в мелодрамах, комедиях, романтических драмах, но его истинным призва-

нием была трагедия. Наиболее полно его могучее дарование раскрылось в воплощении героев У. Шекспира — Отелло, короля Лира, Ричарда III, Ромео и особенно Гамлета. К лучшим созданиям актера относятся и его роли в трагедиях Ф. Шиллера: Карл и Франц («Разбойники»), Фердинанд и Миллер («Коварство и любовь»). В первой московской постановке «Горя от ума» А. С. Грибоедова Мочалов сыграл Чацкого.

Творчеству Мочалова были присущи эмоциональный подъем, поэтическое вдохновение. Его сценические создания отличались романтической приподнятостью, горячим темпераментом, свободой выражения чувств. Мочалов отвергал характерную для классицистского театра холодную риторику, сковывающую живое движение души. Все эти черты его творчества определяли неповторимость личности актера, исключительную силу его воздействия на зрителей

САДОВСКИЕ



П. М. Садовский

Семья Садовских — династия замечательных русских актеров, составивших славу *Малого театра*. Родоначальник этой династии Пров Михайлович Садовский (1818—1872) в 14 лет стал выступать на провинциальной сцене. Во время гастролей в провинции его увидел М. С. Щепкин и содействовал приглашению в Малый театр в 1839 г.

Постепенно Садовский приобрел известность, постиг «гоголевский язык», особенно в роли Осипа, слуги Хлестакова, в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор». Талант актера расцвел в пьесах А. Н. Островского, где он сыграл 29 ролей. Здесь выступило новое, по сравнению со щепкинским, качество реалистического актерского искусства, сказавшееся в глубине социального и психологического постижения характеров. Садовский был дружески близок с Островским, разделял его взгляды на театр, призванный давать правдивую летопись русской жизни и выносить нелицеприятный справедливый приговор. Среди его замечательных ролей, единогласно признанных шедеврами, — Любим Торцов («Бедность не порок»), Русаков («Не в свои сани не садись»), Юсов («Доходное место»).

Михаил Провович Садовский (1847—1910) принял у отца эстафету театра Островского. Современник «позднего» творчества драматурга, Михаил Провович был первым исполнителем в его новых пьесах, получая роли из рук автора. Блестящий характерный актер, он создал для некоторых образов «эталонную» традицию исполнения, сохранявшуюся долгие годы. Таков его Мелузов («Таланты и поклонники»), покоривший молодого К. С. Станиславского детской душевной чистотой, светившейся в облике невзрачного, не приспособленного к суровости и злу жизни чудака-идеалиста.

Ольга Осиповна Садовская (1849—1919) — жена М. П. Садовского. Она была знаменитейшей в ряду великих «старух» Малого театра, уже в молодости начала играть «старушечьи» роли, получив в пьесах русских классиков несравненный материал. Прославленная кудесница русской речи, идеальная актриса для Островского, Садовская говаривала, что партнеры должны «вязать» текст «петелька к петельке». Диапазон актрисы был очень велик: от народных образов душевных, добрых, по-матерински щедрых русских женщин до обличительно-сатирических комедийных ролей. Величайшим ее созданием считалась Матрена из «Власти тьмы» Л. Н. Толстого, с которой, по мнению современников, сравнилась последняя роль 1919 г. — Захаровны из «Старика» М. Горького. После Октябрь-

ской революции Садовская постоянно выступала в клубах для рабочей аудитории.

Садовский Пров Михайлович (1874—1947) продолжил традиции своих родителей М. П. и О. О. Садовских. Он был многосторонним мастером, обладавшим большим темпераментом, обаянием, прекрасно поставленной речью. В молодости он успешно выступал в ролях благородных романтических героев. Наиболее заметные классические роли Садовского на советской сцене: полный трагического пафоса Брут («Юлий Цезарь» У. Шекспира), романтический рыцарь театра Несчастливцев («Лес» Островского), беззащитный, опасный карьерист Глумов («На всякого мудреца довольно простоты» Островского), жестокий и двуличный Филипп II («Дон Карлос» Ф. Шиллера), старомосковский чиновник средней руки Фамусов («Горе от ума» А. С. Грибоедова). Так же несхожи и колоритны, как в классике, были роли актера в пьесах советских авторов. Это, например, женственно-капризный, коварный король Карл («Оливер Кромвель» А. В. Луначарского), твердый сторонник «власти рубля» капиталист Растегин («На берегу Невы» К. А. Тренева). В спектакле «Любовь Яровая» Тренева (1926) Садовский впервые исполнил роль комиссара Кошкина, явившегося олицетворением героико-романтического облика революции.



О. О. Садовская и М. П. Садовский в пьесе «Волки и овцы» А. Н. Островского.



Сцена из пьесы «Доходное место»
А. Н. Островского с участием
С. В. Шумского и П. М. Садовского.

русском театральном искусстве. В первых постановках его пьес участвовал замечательный русский актер П. М. Садовский, основоположник известной актерской династии (см. *Садовские*).

Во второй половине XIX в. в труппу Малого театра входила целая плеяда талантливых актеров, продолжателей реалистических традиций Щепкина: Л. П. Никулина-Косицкая, И. В. Самарин, С. В. Шумский, Н. И. Медведева, Г. Н. Федотова, М. П. Садовский, О. О. Садовская. В 1876 г. в труппу вступил А. П. Лен-

ский, а в 1882 г. — А. И. Южин, впоследствии известные актеры и крупные деятели театра. Драматургия Островского особенно способствовала развитию культа сценической речи, которой славился театр.

С именем *М. Н. Ермоловой* связана целая эпоха в истории Малого театра. Для поколения 70—80-х гг. XIX в. она стала художником, воплотившим в своем творчестве прогрессивные идеалы. Во время общественного подъема в России в 70-е гг. революционно настроенные слои общества находили в героико-роман-

В. Н. Пашенная в роли Вассы Железновой в одноименной пьесе М. Горького.



Сцена из спектакля «Берег» по Ю. В. Бондареву. В главных ролях В. И. Коршунов и Ю. М. Соломин.



тическом искусстве Ермоловой, в образах, созданных ею в пьесах *У. Шекспира*, *Ф. Шиллера*, *Лопе де Веги*, *А. Н. Островского*, созвучие своим стремлениям и чувствам.

Мощная и непреходящая сила воздействия искусства Малого театра во главе с его корифеями — Мочаловым, Щепкиным, Садовским, Ермоловой — заключалась в его тесной связи с жизнью русского общества, с умонастроениями его передовых кругов.

В конце XIX в. театр стал терять ощущение этой связи, репертуар его оскудел. Произведения позднего Островского ставились редко, и постановки эти не отвечали их подлинному содержанию. Русская классика на сцене театра начала утрачивать свое живое зву-

чание. Героико-романтический репертуар приобрел черты условной эффектной декламационности. Исполнение талантливых актеров, действовавших без определенного направления, со слабой режиссурой, далеко не всегда соответствовало былой славе первоклассного актерского ансамбля. Проекты реформ, предложенные Островским, который был допущен к руководству театром лишь в самый последний период своей жизни, смелые попытки Ленского, усилия Южина, возглавившего труппу в 1909 г. и упорно борového за сохранение художественного и общественного лица театра, не давали зримых результатов. Малый театр встретил Октябрьскую революцию в состоянии творческого кризиса.

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ЦАРЕВ (1903—1987)



Михаил Иванович Царев — выдающийся мастер советского театра, народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР, Герой Социалистического Труда.

Он рано почувствовал свое призвание и еще гимназистом на вопрос, кем хочет быть, отвечал: актером. Любил поэзию и театр, знал множество стихотворений, участвовал в любительских спектаклях. В 1919 г. Царев поступил в Школу русской драмы в Петрограде. Его учителем был замечательный романтический актер Ю. М. Юрьев, который увидел в талантливом ученике своего преемника. Еще в студенческие годы Царев был принят в Большой драматический театр (см. *Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького*). Здесь он впервые встретился с драматургией *У. Шекспира*, *Ф. Шиллера*, *Ж. Б. Мольера*, *К. Гольдони*, играл в ансамбле великолепных мастеров, что было для него прекрасной школой. В этом театре он формировался как актер романтический. Высокий поэтический пафос, мастерство сценического слова, открытая эмоциональность, пластическая выразительность — эти черты будут преобладающими в творчестве Царева вплоть до 50-х гг.

В 1923 г. Царев перешел в Василеостровский театр, где ему предложили роль Чацкого в комедии «Горе от ума» *А. С. Грибоедова*. Этот сценический образ пройдет через всю жизнь актера.

Царев много выступал в провинции — в Казани, Махачкале, Симферополе. Играл разные роли — драматические, характерные, комедийные. За это время приобрел богатый профессиональный опыт. Через несколько лет он вернулся в Ленинград, в Александринский театр (см. *Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина*), а затем уехал в Москву, к *В. Э. Мейерхольду*. Работая с Мейер-

хольдом, Царев сыграл только две роли — Дюваля в «Даме с камелиями» *А. Дюма-сына* и Чацкого, но встреча с выдающимся режиссером оказала плодотворное влияние на всю его актерскую деятельность.

17 ноября 1937 г. состоялся дебют Царева в Малом театре в роли Чацкого. На старейшей русской сцене актер создал много образов в произведениях русской и зарубежной классики, в пьесах советских драматургов: Арбенина в «Маскараде» *М. Ю. Лермонтова*, Жадова, Незнамова, Глумова в пьесах *А. Н. Островского* «Доходное место», «Без вины виноватые», «На всякого мудреца довольно простоты», Протасова в драме «Живой труп» *Л. Н. Толстого*, чеховского Иванова, шекспировского Макбета, Хиггинса в «Пигмалионе» *Б. Шоу*, Ромодана в пьесах «Фронт» и «Крылья» *А. Е. Корнейчука* и др.

В 60-е гг. в творчестве Царева намечается перелом — его искусство становится более сдержанным, строгим, глубоким, обретает философскую сложность. Актер создает вошедшие в историю советского театра образы: Вожака в «Оптимистической трагедии» *Вс. В. Вишневского*, Маттиаса Клаузена в пьесе «Перед заходом солнца» *Г. Гауптмана*, Старика в одноименном произведении *М. Горького* и др.

М. И. Царев хорошо известен также как великолепный мастер художественного слова. В его исполнении звучали стихотворения *А. С. Пушкина*, *М. Ю. Лермонтова*, *Н. А. Некрасова*, *Ф. И. Тютчева*, *А. А. Фета*, *К. М. Симонова*, *И. В. Гёте*, *Г. Гейне*. Многие годы он руководил Малым театром. Почти четверть века возглавлял Всероссийское театральное общество, был президентом Советского центра Международного института театра. Свое искусство он передавал молодым, возглавляя кафедру в Театральном училище имени *М. С. Щепкина*.

Советская власть чрезвычайно бережно отнеслась к прославленному коллективу. Спектакли были возобновлены сразу же после октябрьских событий. Широко практиковались выезды в районные клубы, на окраины Москвы. Шли восторженно принимаемые рабочей публикой спектакли из отечественной классики. Так, уже 1 января 1919 г. состоялась премьера пьесы «Старик» М. Горького. В согласии с требованием «созвучия революции» были поставлены «Посадник» А. К. Толстого о новгородской вольнице, романтическая драма «Оливер Кромвель» А. В. Луначарского. Главные роли в этих спектаклях играл Южин, горячо ратовавший за возрождение романтического театра. Руководя труппой, он стремился закрепить в Малом театре замечательные традиции искусства Щепкина, Мочалова, Ермоловой.

В 1919 г. театр получил звание академического.

В 1920 г. в Малом театре состоялось чествование М. Н. Ермоловой в связи с присвоением ей почетного звания народной артистки Республики. На чествовании присутствовал В. И. Ленин. Этого высокого звания были удостоены позднее Г. Н. Федотова и А. И. Южин.

Активнее других академических театров Малый начал освоение новой советской драматургии. В 1926 г. была поставлена «Любовь Яровая» К. А. Тренева. В 30-е гг. театр создал целый ряд незаурядных классических спектаклей. Наиболее известна постановка «Растеряевой улицы» (по Г. И. Успенскому) с участием В. Н. Пашенной, осуществленная в духе лучших традиций сценического искусства. Огромный резонанс приобрела трагедия «Отелло» У. Шекспира, где А. А. Остужев — Отелло, сделав главным мотив гуманного отношения к человеку, оскорбленного доверия, заставил вспомнить о непреходящем значении мочаловского начала в актерском искусстве. В годы Великой Отечественной войны событием стала постановка «Нашествия» Л. М. Леонова.

Прославленные актеры Малого театра — А. А. Яблочкина, В. Н. Рыжова, Е. Д. Турчанинова, В. О. Массалитинова, В. Н. Пашенная, П. М. Садовский, М. М. Климов, Е. М. Шатрова, обладавшие самобытной, неповторимой индивидуальностью, отличались особо трепетным, щепкинским отношением к родной сцене. В советское время труппа театра пополнилась новыми замечательными именами — М. И. Царева, Е. Н. Гоголевой, Н. А. Анненкова, И. В. Ильинского, Б. А. Бабочкина, Н. И. Рыжова, М. И. Жарова... Немалую роль в жизни Малого театра сыграли режиссеры И. Я. Судаков, Б. И. Равенских.

В 50—70-е гг. в театре созданы спектакли, основанные на социально-насыщенном материале, открывающем новые психологические глубины в искусстве актера: «Васса Железнова» с В. Н. Пашенной и «Старик» с М. И. Царевым, «Достигаев и другие» с Б. А. Бабочкиным, Н. А. Анненковым, Е. Н. Гоголевой (все пьесы — М. Горького), «Пигмалион» Б. Шоу с К. А. Зубовым и И. Д. Зеркаловой, «Иванов» А. П. Чехова с Б. А. Бабочкиным, «Власть тьмы»

Л. Н. Толстого с И. В. Ильинским, «Браконьеры» Э. Раннета с Б. А. Бабочкиным и М. И. Жаровым.

В Малом театре работают актеры среднего и младшего поколений, многие из которых хорошо известны советскому зрителю: Р. Д. Нифонтова, Э. А. Быстрицкая, В. И. Коршунов, Ю. М. Соломин, Ю. Г. Богатырев и другие. Театр стремится продолжать традиционно свойственные ему реалистически-бытовую и героико-романтическую линии актерского творчества, укреплять связи с современной драматургией, хранить высокую культуру речи, по которой сразу можно узнать представителей прославленной сцены. Сохраняя в репертуаре классику — «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Недоросль» Д. И. Фонвизина, пьесы А. Н. Островского, «Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера, «Федру» Ж. Расина, в 80-е гг. театр осуществляет постановки современных произведений — Ю. В. Бондарева, А. А. Дударева, И. П. Друцэ и других советских писателей и драматургов.

МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКАЯ ЭСТЕТИКА

Эстетика — это наука о сущности и основных законах искусства, о прекрасном в действительности и в искусстве. Все это вместе принято называть сферой эстетического освоения общественным человеком действительности, которое нередко и определяется как предмет эстетики. Марксистско-ленинская эстетика — это эстетика, основанная на марксистско-ленинском мировоззрении, применяющая философию диалектического и исторического материализма к сфере эстетического, т. е. к области прекрасного и искусства. Ее основы заложены в трудах К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина.

Термин «эстетика» (от греческого «эстетис» — чувственность, т. е. способность воспринимать мир с помощью чувств, эмоций) возник в XVIII в., но сама эстетика как наука существовала уже в глубокой древности. Людей всегда интересовали вопросы о том, что такое прекрасное и что такое искусство, и в разные эпохи они давали на них разные ответы, в зависимости от того, какого мировоззрения они придерживались и каковы были общественная жизнь и художественная практика того или иного времени.

Марксизм-ленинизм, явившийся революционным переворотом в области философии, коренным образом изменил взгляды на природу эстетического, ознаменовал возникновение новой эстетики, тесно связанной с борьбой пролетариата за создание социалистического общества и его подлинно народной художественной культуры. Будучи высшим этапом в развитии мировой эстетической мысли, марксистско-ленинская эстетика вместе с тем не отказывается от предшествующих ей завоеваний, а перерабатывает их на основе нового мировоззрения, ставя на службу задачам социалистической культуры. Особенно дороги и значи-

мы для нас в прошлом достижения эстетики античности, Возрождения, Просвещения, немецкой классической эстетики и эстетики русских революционных демократов В. Г. Белинского, А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова.

Марксистско-ленинская эстетика показывает, что в отличие от идеалистических учений, которые рассматривают искусство и красоту как результат божественного откровения или как чисто субъективное проявление человеческого духа, художественная культура человечества имеет земные, реальные корни, зависит от объективных материальных законов общественного развития. В общественном труде формируется способность человека созидать «по законам красоты» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 42. С. 94).

Искусство — это одна из форм общественного сознания, основанная на художественно-образном отражении действительности, воплощающая и формирующая общественно-эстетические идеалы людей определенного общества и эпохи. Посредством искусства люди осознают в художественных образах свое собственное историческое бытие, и искусство помогает им двигаться вперед, способствует преодолению жизненных противоречий, духовному формированию, возвышению и облагораживанию человека. Искусство является концентрированным выражением красоты жизни, воплощением эстетического идеала эпохи. Поэтому оно способно помогать эстетическому развитию людей, удовлетворять их стремления к прекрасному. Эстетическое по самой природе своей связано с этическим, т. е. с нравственным воспитанием и совершенствованием людей. Отобразив реальную жизнь, искусство способно глубоко осмысливать ее, выражать большие, обобщающие идеи. Поэтому особенно велика его роль в формировании мировоззрения, в духовном развитии всего народа. Марксистско-ленинская эстетика, являясь философской, партийной по своей идейно-политической направленности наукой, помогающей строительству художественной культуры социалистического общества, развивается в борьбе с буржуазной идеологией, с идеалистическими учениями.

Общие законы искусства, изучаемые эстетикой, применимы ко всем его видам, хотя в каждом из них проявляются по-особому. Театр, кино, телевидение — это зрелищные искусства, где в основе художественного образа лежит актерское действие (за исключением документальных жанров).

Учение К. С. Станиславского о «зерне» пьесы и роли, о «сверхзадаче» и «сверхсверхзадаче» спектакля, о природе актерского творчества раскрывает специфику театрального искусства. Разработанный им метод действенного анализа пьесы и роли направлен на выявление их идейного содержания, образного смысла. Жизненная правда, заключенная в пьесе, дает основу идейно-образной концепции спектакля и воплощается в нем. Но это воплощение может обладать большей или меньшей степенью адекватности и глубины. В полном и совершенном воплощении идейно-образного со-

держания драматического произведения проявляется мастерство актеров, режиссера и всего постановочно-исполнительского коллектива. Идейно-образная концепция пронизывает все стороны и компоненты театрального спектакля: режиссерский замысел, игру актеров (каждую роль в отдельности и весь актерский ансамбль в целом), изобразительное и музыкальное оформление, проявляясь в их единстве и художественной целостности.

Советский театр с первых шагов своего развития отличался жизненной правдивостью и высокой идейностью, активно боролся за построение нового общества. В его репертуаре — выдающиеся спектакли, отобразившие важнейшие события нашей истории. Среди них «Любовь Яровая» К. А. Тренева (Малый театр, И. С. Платон и Л. М. Прохоровский, 1926), «Бронепоезд 14-69» Вс. В. Иванова (МХАТ, К. С. Станиславский, 1927), «Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина (МХАТ, Вл. И. Немирович-Данченко, 1941), «Молодая гвардия» А. А. Фадеева (Театр Революции, Н. П. Охлопков, 1949), «Оптимистическая трагедия» Вс. В. Вишневского (Ленинградский академический театр имени А. С. Пушкина, Г. А. Товстоногов, 1955), «Сталевары» Г. К. Бокарева (МХАТ, О. Н. Ефремов, 1972) и др.

Принципы марксистско-ленинской эстетики воплощаются как в спектаклях о современности и истории нашей страны, так и в трактовке классики. С позиций нашего мировоззрения классика получает новую трактовку, раскрывая неведомые ранее грани, в полной мере выявляя присущий ей гуманистический смысл. Так, в постановке комедии «Укрощение строптивой» У. Шекспира А. Д. Поповым (Центральный театр Красной Армии, 1937) была раскрыта гуманистическая идея борьбы за человеческое достоинство и взаимного «укрощения» и облагораживания людей любовью (ранее эта пьеса нередко трактовалась в «домостроевском» духе). Во «Власти тьмы» Л. Н. Толстого (Малый театр, Б. И. Равенских, 1956) на первый план выступили не ужасы беспросветного деревенского невежества, а великая нравственная сила русского крестьянства.

Утверждая принципы марксистско-ленинской эстетики, советский театр ведет борьбу с мелкотемьем и безыдейностью, лишая искусство его нравственно-воспитательного воздействия, а также с реакционной эстетикой в буржуазном искусстве, проникнутой пессимизмом и человеконенавистничеством.

Основными задачами марксистско-ленинской эстетики являются изучение и философское обобщение художественной практики социалистического общества, теоретических и практических вопросов эстетического воспитания; раскрытие основных закономерностей художественной культуры социализма (сближения и взаимообогащения национальных художественных культур, единства в развитии народного и профессионального искусства, гармонического развития всех видов и жанров художественного творчества и др.); разработка теоретических и методологических основ

исследования отдельных видов и жанров искусства; разработка эстетических проблем труда, а также эстетики образа жизни, быта, общения, поведения и т. д. в связи с проникновением прекрасного во все сферы жизни. Марксистско-ленинская эстетика направлена на теоретическое обоснование и практическое претворение самых гуманных целей: формирование гармонически и всесторонне развитой личности, утверждение коммунистического общественного строя.

МАСКИ И АМПУА

В глубокой древности **маски** (от латинского *mascus* — личина) были принадлежностью обрядов, связанных с трудовыми процессами, культом животного, ритуалом погребения, из которых возникли сначала культовые представления, затем — традиционные народные зрелища. Театр стран Востока (см. *Восточный театр*) до сих пор широко пользуется масками, хотя часто заменяет их маскообразным гримом (грим-маска), например в древнейших, сохранившихся до нашего времени японском театре «Но» и «Кабуки», Пекинской музыкальной драме, театре Индии, Кореи, Шри-Ланки. Не во всяком театре маска надевается на лицо; известны маски парные и коллективные (за маской скрывается несколько чело-

валась чаще всего в интермедиях, например, для изображения дьяволят. Применялись маски и в мистериях — площадных религиозных драмах (см. *Средневековый театр*).

В XVI в. в Италии возникла *комедия дель арте*, или комедия масок. В основе представления комедии дель арте была не пьеса, а краткий сценарий, текст же и отдельные ситуации артисты импровизировали прямо на глазах у зрителей. Герой и героиня говорили на литературном итальянском языке, лица их лишь частично были закрыты черной полумаской. Остальные персонажи общались на различных диалектах Италии, были одеты каждый в традиционный для этого образа костюм и маску, потому и назывались «масками». Публика с радостью узнавала глупого и жадного купца Панталоне, хвастуна и труса Капитана, лжеученого Доктора. Душой представления были слуги: весельчак Бригелла, ребячливый Арлекин, разбитная Серветта; между ними разыгрывались уморительно-смешные интермедии с трюками, плясками и веселыми песенками.

С развитием драматургии традиционные маски превращаются в штампы и приходят в противоречие с возрастающим интересом к психологическим характеристикам образа. Комедия масок умирает, но ее яркость, жизнерадостность, острота, высокая культура игры, национальный колорит продолжают жить в новой реалистической комедии XVII—XVIII вв., оказывают большое влияние на драматургию

Шутовская маска античного театра (терракота).

Маска крестьянина (терракота).



век), у индонезийцев исполнитель держит маску в руках, у эскимосов — надевает на пальцы.

В Европе трагическая и комическая маски применялись еще в *античном театре*. Маска надевалась вместе с париком через голову (подобно шлему), имела отверстия для глаз и рта; последнее было снабжено металлическим резонатором, усиливающим голос. В Древней Руси маска была принадлежностью скоморохов, в средневековой Европе — бродячих артистов гистрионов. В XII—XIII вв. маска проникла в полулитургическую (церковную) драму, разыгрываемую на паперти и ступенях перед храмом, и использо-

А. Н. Вертинский в роли Пьеро.



А. И. Райкин исполняет миниатюру
«11 неизвестных».



Ж. Б. Мольера, а также К. Гоцци, К. Гольдони (см. *Итальянский театр*), на французский театр бульваров и западную школу пантомимы. А в XX в. маски становятся персонажами пьес А. А. Блока, арлекинад В. Э. Мейерхольда, песенок А. Н. Вертинского.

И в наше время зрители встречаются с масками в детском театре (Дед Мороз, Снегурочка, Леший), в театре кукол (см. *Кукольный театр*), цирке, пантомиме. Для мима или клоуна и теперь самое главное — найти свою маску: комический или трагикомический образ, в облики которого он будет выступать в течение десятилетий или всей жизни, заставляя публику смеяться и грустить, передавая современные мысли и живые чувства. Так, в *немом кино* возник неумирающий образ «маленького человека», созданного замечательным актером Ч. Чаплиным. Блистательным обращением к традициям комедии дель арте была в 20-е гг. «Принцесса Турандот» в постановке Е. Б. Вахтангова. Своеобразным преломлением традиции масок стал театр мгновенного перевоплощения А. И. Райкина.

Принцип масок лежит и в основе *мультипликационного кино*: в емкости образов-масок незадачливого Волка и смелого Зайца — секрет успеха мультсериала «Ну, погоди!».

В европейском театре постепенный отказ от маски происходит параллельно с развитием и утверждением амплуа — специализацией актера на определенном круге ролей (от французского *emploi* — применение).



Трагик и комик — самые древние амплуа: их прародители — трагическая и комическая маски античного театра. В средневековом театре актеры, в соответствии с характером их дарований, исполняли роли аллегорических фигур Разума, Зависти и т. п., а также дураков, бесов. В классицистском театре XVII в. определились новые амплуа: Король, Тиран, Наперсник. В XVIII в. в западноевропейском театре сформировалась система амплуа, состоявшая из полутора-двух десятков наименований. В России эта система была введена указом 1766 г., утвержденным Екатериной II. Поначалу использование амплуа было явлением прогрессивным: оно способствовало более глубокому проникновению актера в психологию изображаемого персонажа. Например, актриса амплуа инженю (на роли наивных девушек) от образа к образу училась все тоньше передавать сущность своих героинь.

Театральной труппе полагалось иметь определенное число актеров каждого амплуа, например: два героя, комик-простак, злодей, благородный отец, два фата (актеры на роли пустых щеголей), героиня, комическая старуха, две субретки (актрисы на роли резвых служанок) и т. д.

Однако начиная с XIX в. актерскому искусству становится тесно в рамках амплуа. Выдающиеся русские актеры М. С. Щепкин, А. Е. Мартынов, А. П. Ленский, М. Г. Савина и другие, ломая эти рамки, утверждают своей игрой новый стиль — искусство перевоплощения. А с возникновением Московского Художественного театра и созданием *системы Станиславского* окончательно утверждается в театральном искусстве принцип неповторимости художественного образа.

Советский театр стремится к воспитанию актера широкого творческого диапазона, и потому деление на амплуа в нем не принято.

Тех же принципов придерживаются многие передовые деятели театра зарубежных стран.

МАССОВЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ДЕЙСТВА

Это театрализованные зрелища, в которых участвуют большие массы людей. Они проводятся под открытым небом на площадях, стадионах, в парках и обычно приурочены к знаменательным датам.

Традиции массовых действ берут начало в глубокой древности (см. *Античный театр*, *Средневековый театр*). В годы Великой французской революции (1789—1799) появился новый жанр — массовые агитационные представления, ставшие частью общественной жизни народа. Традиции революционного площадного театра вновь возродились в дни Парижской Коммуны 1871 г.

В России массовые театральные действия с древнейших времен и вплоть до XX в. существовали как народные игры, сопровождавшие различные календарные обряды — проводы зимы, подготовку к севу и др.

После Великой Октябрьской социалистической революции деятели советского театра обратились к монументальным массовым представлениям, прославляв-

Праздник Берендея в Костроме.



Торжественное открытие XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов на Центральном стадионе имени В. И. Ленина в Москве. 1985.



Народное гуляние на улицах Москвы.



Театрализованное представление на Бородинском поле в ознаменование 175-й годовщины Бородинского сражения в Отечественной войне 1812 г. 1987.

Грузинский праздник «Тбилисоба»



Творческой фантазией пронизаны массовые празднества в союзных республиках нашей страны — «Тбилисоба» в Грузии, «Эребуни» в Армении, «День города» в Эстонии и др.



шим революционные завоевания народа (см. *Советский театр*).

В наши дни театральные празднества обычно посвящаются Олимпиадам и фестивалям. Незабываемы театральные празднества, проводившиеся в Москве, на Центральном стадионе имени В. И. Ленина в Лужниках, в дни Олимпийских игр в 1980 г. и XII Международного фестиваля молодежи и студентов в 1985 г.

МИЗАНСЦЕНА

Мизансцена (от французского *mise en scène* — размещение на сцене) — расположение актеров на сцене в тот или иной момент спектакля.

До XIX в. спектакли ставились быстро, нередко в одну-две репетиции. На сцене обычно распоряжался премьер — первый артист, размещая актеров так, чтобы прежде всего зрителям было хорошо видно его и других главных исполнителей.

На рубеже XIX—XX вв. развивается режиссерское искусство. Мизансцена становится языком *режиссера*, средством наиболее полного раскрытия образного содержания драматического произведения, способом достижения художественного впечатления.

Последовательный ряд мизансцен называют режиссерским рисунком. Приходя на репетицию с заранее разработанным рисунком эпизода, режиссер не только проверяет, подходит ли предложенная им мизансцена для данных актеров, производит ли она ожидаемый художественный эффект, но и импровизирует, принимая некоторые встречные предложения актеров по мизансценам.

Определенное соотношение фигур можно считать мизансценой, если оно помещено в условия сцены и при восприятии его из зрительного зала сообщает нам конкретную художественную информацию. Ошибочна точка зрения, будто бы органичность поведения артистов на сцене сама по себе рождает наилучшую мизансцену. Перевоплощаясь в образ, актер ищет правду поведения своего персонажа и стремится пере-



Немая сцена из комедии «Ревизор»
Н. В. Гоголя. Малый театр.

дать ее зрителям, рассказать о ней образным языком, в том числе и с помощью мизансцен. Таким образом, участие артиста в создании мизансцены предполагает, кроме верного направления в его работе над образом, и наличие чувства композиции — особой способности, находясь внутри мизансцены, «живописать» с ее помощью.

Распространенная ошибка неопытных режиссеров — плоскостные мизансцены: в их спектаклях актеры располагаются на одном, например втором, плане и ходят как бы «по одной половице» — от левой кулисы

к правой. Такое движение маловыразительно: зритель редко видит лицо, глаза актера; фигуры не уменьшаются, удаляясь, и не укрупняются, приближаясь к зрителю; мизансцены лишаются «стереоскопичности», рисунок спектакля — живописности.

В решении мизансцен важна также роль опорных точек композиции на сцене: определенным образом

Сцена из спектакля «Продавец
дождя» Р. Неша. Московский дра-
матический театр имени К. С. Ста-
ниславского.



Сцена из спектакля «Вишневый
сад» А. П. Чехова в Московском те-
атре «Современник». В ролях: А. Б.
Фрейндлих и В. И. Гафт.



расставленной мебели, других выразительных деталей декорации и сценического рельефа (балконов, лестниц, всевозможных пологих и ступенчатых подъемов). Отказываясь от рельефа в декорации, режиссер не может использовать одну из наиболее выразительных возможностей сценического языка — мизансцен в высоту. В этом случае на сцене возникает зрительное однообразие. Но опасна и другая крайность — чрезмерное увлечение высотой вопреки законам композиции и логике обозреваемости картины происходящего на сцене из зрительного зала.

Итак, от правильного решения мизансцен во многом зависит впечатление зрителей от спектакля.

МОНТАЖ В КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИИ

Монтаж в кинематографе можно сравнить с композицией красок и линий в живописи или гармонией звуков в музыке. «Сборка» — так переводится с французского слово «монтаж»; действительно, кинорежиссер собирает (или монтирует) фильм из различных слагаемых, причем делает это так, чтобы все элементы подхватывали и усиливали его общее звучание, раскрывая авторский замысел.

Монтаж очень рано вошел в жизнь кинематографа. Однако поначалу он использовался лишь как трюк, вне связи с драматургией фильма. Осознанное, подчиненное общему замыслу применение монтажных приемов началось около 1908 г., когда фильмы стали значительно длиннее и потребовалось тщательное обдумывание их композиций. Американские режиссеры Д. У. Гриффит и Т. Инс стали применять монтажные приемы: предварительную раскадровку сценария, параллельное развитие сюжетных линий, чередование крупных и общих планов, быструю смену точек съемки, убыстрение ритма и т. д. Дальнейшую практическую разработку, теоретическое обоснование и эстетическое осмысление принципы монтажа получили в творчестве советских кинематографистов, и прежде всего С. М. Эйзенштейна, В. И. Пудовкина, Л. В. Кулешова, Д. Вертова.

В 1918 г. Л. В. Кулешов сделал открытие, вошедшее в историю кино под названием «эффект Кулешова». Чередую один и тот же план с актером И. И. Мозжухиным в нескольких кинокадрах, в которых отражались различные события, он выявил, что в монтажной взаимосвязи лицо актера «читалось» зрителем по-разному: в нем виделось то чувство голода, то любовь, то глубокое горе. Последующий кадр как бы бросал отсвет на предыдущий и обуславливал его смысл. Более того, из двух кадров, обладающих каждый собственным значением, рождалось новое понятие, новый образ, третье значение. Кулешов сделал важнейшее заключение: по воле режиссера монтаж придает различный смысл содержанию кадров фильма.

В советском немом кинематографе монтаж стал играть важнейшую роль в выявлении идейного замысла произведения (см. *Немое кино*). В 20-е гг. Эйзенштейн развивал теорию «монтажа аттракционов»; фильм, по его убеждению, должен быть серией ярких, эмоциональных эпизодов. Из таких ударных сцен складывался и его знаменитый «Броненосец «Потемкин». Стремительное чередование кадров, выразительная смена ритмов, выделение и укрупнение наиболее характерной детали — все это делало авторскую мысль без слов понятной, предельно доступной и впечатляющей. Высшей кинематографической формой Эйзенштейн считал «интеллектуальный монтаж», с помощью которого он намеревался создать новый метод экранного изложения политических, философских и научных проблем.

В области *документального кино* изобретательно использовал монтаж Д. Вертов, часто строивший композицию фильма на переплетении и параллельном развитии нескольких тем, то контрастных, то дополняющих друг друга по содержанию.

Среди фильмов, составляющих золотой фонд мировой киноклассики и отличающихся мастерским использованием монтажа, ведущее место занимают такие ленты советских режиссеров, как «Октябрь» Эйзенштейна, «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Земля» А. П. Довженко, «Обломок империи» Ф. М. Эрмлера, «По закону» Кулешова, «Шестая часть мира» и «Человек с киноаппаратом» Д. Вертова и многие другие. Внесли свой вклад в развитие монтажного мышления и многие западноевропейские режиссеры.

В разные периоды развития кино представление о монтаже и его роли было различным. Монтажная стилистика преобразалась в процессе совершенствования технологии съемки и обретения экраном новых выразительных средств — звука, цвета, широкого формата, стереоскопичности, появления видеоэлектроники (см. *Звуковое кино*, *Стереоскопическое и голографическое кино*).

Так, с приходом в кино звука темп монтажа замедлился, смысловые связи между кадрами и эпизодами усложнились, появились новые приемы — «звуковые захлесты» (когда звук запаздывал по отношению к изображению или опережал его), «звуковой контрапункт» (слышимое и видимое противоречили друг другу) и т. п. Став более подвижным, «свободным», киноаппарат позволил снимать длинные куски в сложном движении, отпала необходимость в склейке коротких эпизодов. Монтаж становился менее заметным, как бы уходил внутрь кадра; начали говорить о внутрикадровом монтаже как своеобразной организации пространства фильма.

Появление цвета дополнило возможности монтажа соотношением кадров по их цветотональности. Цвет, как и другие компоненты, связан с общим стилем и композицией фильма, несет особую смысловую нагрузку. Например, во второй серии фильма Эйзенштейна «Иван Грозный», в кадрах, изображающих смерть

одного из персонажей — Владимира Старицкого, цветом создается ее предощущение: на золото парадных кафтанов надвигается черное монашеское облачение, золотой цвет поглощается черным.

В широкоэкранном кино смена эпизодов становится для зрителя особенно ощутимой, «режет глаз», разрушает цельность восприятия. Поэтому режиссеры стараются удлинить их, а значит, еще больше замедлить темп монтажа, хотя нередко для нагнетания напряженности, например в фильме «Неуловимые мстители», используется быстрая смена эпизодов. Широкий экран открыл дорогу монтажным экспериментам: появился полиэкранный (см. *Полиэкранное, поликадровое, панорамное кино*), триптих («Айболит-66» Р. А. Быкова).

Кинематограф 60—70-х гг. показал, что возможности использования монтажа далеко не исчерпаны. С его помощью можно слить в единый поток образов реальное и воображаемое, окружающую действительность и внутренний мир персонажа (как в итальянском фильме «Восемь с половиной» Ф. Феллини); подчеркнуть, затягивая ритм, тягучесть человеческого существования, его безысходность в условиях всеобщего отчуждения в капиталистическом обществе (например, в фильме «Затмение» итальянского режиссера М. Антониони). Обнажение монтажных приемов — резкая смена кадров или точек съемки, введение в рамки кадра съемочной техники — подчеркивает «иллюзионность» кинодействия, создает эффект «остранения» (фильм «Скорбное бесчувствие» А. Сокурова).

Как технический процесс монтаж проходит ряд последовательных этапов. Киноплёнка с позитивным изображением эпизодов и магнитная лента с фонограммой подготавливаются к просмотру: склеиваются куски киноплёнки, синхронизируются изображение и звук. Из отобранных дублей эпизодов составляются сцены и сюжеты. Все смонтированные эпизоды просматриваются в их сюжетной последовательности, вставляются заглавные и другие надписи (титры). Монтаж заканчивается перезаписью фонограмм, размещенных на нескольких магнитных лентах, на одну общую ленту. После этого кинофильм на двух плёнках (с изображением и фонограммой) поступает в цех обработки киноплёнки. Здесь по нему изготавливают негатив и печатают контрольный позитив, в котором изображение и фонограмма совмещены на одной плёнке.

В телевидении используется особая форма монтажа во время прямых, непосредственных передач в эфир с места событий. В этих случаях передача ведется на пульт телецентра одновременно с разных точек съемки, и режиссер передачи, следя за изображениями на экранах видеоконтрольных устройств, выбирает наиболее важные фрагменты событий для трансляции телезрителям.

В кино и телевидении с помощью видеомонтажа можно уменьшать или увеличивать изображение до любых размеров, помещать его в какую угодно

точку экрана, создавать впечатление стремительного наезда или удаления, расщеплять изображение или многократно увеличивать его, вписывать изображение в нужный фон и т. д. Словом, видеомонтаж открывает перед создателями фильмов удивительные возможности, позволяющие увлечь зрителей вечно новым и неожиданным искусством экрана.

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО (МХАТ)

Московский Художественный театр открылся в 1898 г. Его основателями были *Вл. И. Немирович-Данченко* и *К. С. Станиславский*. Оба они ощущали кризисное состояние *русского театра*, связанное с общественными процессами, характерными для России на рубеже XIX—XX вв. Утрата театром передовых общественных позиций, ориентированность на обеспеченного буржуазного зрителя, утверждение на сцене посредственной развлекательной драматургии, снижение художественного уровня спектаклей — все это требовало коренных перемен.

Встреча Станиславского и Немировича-Данченко в московском ресторане «Славянский базар» стала поистине исторической. В состоявшейся между ними 18-часовой беседе речь шла в первую очередь о театре общедоступном, поднимающем важнейшие проблемы современности, интересном для самых широких демократических слоев общества. В связи с этим возникла необходимость тщательного отбора высокохудожественного репертуара — классического и современного. Не менее важной оказалась и проблема воспитания нового актера, интеллигентного, умного, психологически достоверного, лишенного ходульности, штампов, резонерства. В этой же беседе они выработали и этическую программу, предполагавшую «любить искусство в себе, а не себя в искусстве».

Реформа всех компонентов театрального искусства: *драматургии*, актерского исполнения, *сценографии*, музыки — должна была привести к высоким идейным и художественным результатам. Станиславский и Немирович-Данченко стремились создать такой театр, в котором зритель был бы вовлечен в действие единым духовным, эмоциональным порывом. На сцене должна была воссоздаваться жизнь во всем ее многообразии. Новый театр — театр истинных страстей, глубоких и значительных переживаний, высокого общественного служения обновлял и организационную структуру. Его глава — *режиссер*, определяющий единую общественно-эстетическую программу и последовательно ее осуществляющий. Такое значение профессии режиссера появилось в русском театре лишь с возникновением Московского Художественного театра. Именно МХТ был тем коллективом, с которого начинается история режиссерского театра в России.

Труппа нового театра состояла из учеников Неми-



МХАТ имени М. Горького.

ровича-Данченко, выпускников Московского филармонического училища и группы любителей, работавших со Станиславским. В нее вошли И. М. Москвин, В. Э. Мейерхольд, О. Л. Книппер, М. Г. Савицкая, М. Л. Роксанова, Н. Н. Литовцева, М. П. Лилина, М. Ф. Андреева, А. Л. Вишневский; В. И. Качалов, Л. М. Леонидов.

Театр открылся пьесой А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Спектакль поразил зрителя исторической точностью оформления, достоверностью характеров: Федор — Москвин, Ирина — Книппер.

Драматургом, который сыграл громадную роль в истории МХТ, стал А. П. Чехов. Не случайно на занавесе театра изображена чайка. Цикл чеховских спектаклей — «Чайка» (1898), «Дядя Ваня» (1899), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1904) — определил и основную идейную направленность коллектива: протест против бездуховности и скуки, стремление к лучшей жизни. Новаторская драматургия Чехова позволила театру наиболее полно реализовать свои эстетические принципы. Именно здесь отчетливо проявились черты обновления классического театрального

реализма, который, по словам советского театроведа П. А. Маркова, театр «насыщал конкретным жизненным материалом, достигая свежести и неожиданности, захвативших публику». Умение проникнуть в глубинный смысл произведения, увидеть и передать зрителю множество внутренних значений его, то, что Немирович-Данченко называл «подводным течением», становится отличительной чертой искусства коллектива театра.

Пьеса «Доктор Штокман» (1900) Г. Ибсена стала значительнейшим событием в истории МХТ. Она приобрела на его сцене острейшее социальное звучание. Штокман в исполнении Станиславского стал «героем безгеройного времени».

В 1900-е гг. впервые появляется на русской сцене драматургия М. Горького. В 1902 г. МХТ ставит «Мещан» и «На дне». С этих пор Горький — постоянный автор театра. Его пьесы углубили социальные мотивы в сценическом искусстве.

В период реакции после поражения первой русской революции 1905—1907 гг. МХТ уходит от больших современных социальных проблем к вопросам общечеловеческого характера, обращаясь к драматургии символистского направления (см. *Символизм*). В его репертуаре «Драма жизни» К. Гамсуна, «Жизнь человека», «Анатэма» Л. Н. Андреева, «Росмерсхольм» Ибсена, «Синяя птица» М. Метерлинка. В это время Немирович-Данченко ищет материал для создания трагического спектакля широкого социального звучания. Он обращается к произведениям Ф. М. Достоевского — «Братья Карамазовы», «Николай Ставрогин» («Бесы»), «Село Степанчиково и его обитатели».

Стремление к обогащению выразительных средств, углублению мастерства актеров, поискам новых сценических приемов реализуется на материале русской

Сцена из спектакля «На дне» М. Горького. Московский Художественный театр. 1902. Сатин — К. С. Станиславский (слева), Барон — В. И. Качалов (в центре).



и зарубежной классики: «Месяц в деревне» И. С. Тургенева, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского, «Нахлебник», «Провинциалка» и «Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева, «Мнимый больной» Ж. Б. Мольера, «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони.

Для практической работы по новой методике, которая позже будет названа системой Станиславского (см. *Станиславского система*), в 1913 г. открывается

1-я, а в 1916 г. — 2-я Студия МХТ (см. *Студии театральные*).

В середине 1910-х гг. Художественный театр находился в состоянии творческого кризиса, выход из которого принесла Великая Октябрьская социалистическая революция. Театр активно ищет свой путь в искусстве.

В 1919 г. Московскому Художественному театру было присвоено звание академического.

ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ КАЧАЛОВ (1875—1948)



Василий Иванович Качалов — выдающийся русский советский актер, артист Московского Художественного академического театра имени А. М. Горького. Родился в Вильно, в семье священника. Занимаясь на юридическом факультете Петербургского университета, Качалов выступал в любительских спектаклях, позднее уже как профессионал играл в провинциальных труппах в Казани и Саратове. Но ищущим художником, зрелым мастером Качалов стал лишь во МХАТе после знакомства с новаторской режиссурой К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и их единомышленниками. Впервые он появился на сцене Московского Художественного театра в 1900 г. в роли царя Берендея в пьесе «Снегурочка» А. Н. Островского. Его изящная пластика, голос, завораживающий особым тембром и своеобразной интонацией, сценическое обаяние покорили и коллег, и московскую публику. На долгие годы Качалов останется ее любимцем, а в предреволюционное десятилетие будет поистине властителем дум демократической интеллигенции.

В первые годы работы в Художественном театре важнейшее место в творчестве Качалова занимала современная ему драматургия А. П. Чехова и А. М. Горького. В пьесах Чехова — в образах Пети Трофимова («Вишневый сад») и барона Тузенбаха («Три сестры») — Качалов подчеркивал острое чувство неудовлетворенности окружающей действительностью. Но одновременно с этим жила в его героях и страстная мечта о счастье, неясное предчувствие надвигающихся социальных перемен, вера в будущее. В пьесе А. М. Горького «На дне» Качалов с поразительным мастерством сыграл роль Барона. Циничный, окончательно опустившийся человек, его Барон таил в себе между тем свою драму потерянной, прожитой зря жизни. Эту роль актер играл в течение 45 лет.

За долгую жизнь на сцене Художественного театра Качалов сыграл крупнейшие роли мировой драматургии: Юлия Цезаря и Бранда в одноименных трагедиях У. Шекспира и Г. Ибсена, Пимена в «Борисе Го-

дунове» А. С. Пушкина и Горского в пьесе И. С. Тургенева «Где тонко, там и рвется», Глумова в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского, Чацкого в «Горе от ума» А. С. Грибоедова и др.

Но есть в его творческой биографии особый период (примерно 1905—1917 гг.). Каждая роль Качалова в эту пору становится общественным событием. Его Протасов («Дети Солнца» А. М. Горького), а позднее Иван Карамазов («Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому), Гамлет («Гамлет» У. Шекспира) и другие сценические персонажи выражали умонастроение целого поколения. Эти герои Качалова размышляли о судьбах мира, искали истину, не идя на компромиссы. Но изменить что-либо в окружающей их жизни им было не под силу. Они поражали зрителей напряженностью пытливого мысли, глубиной трагизма.

В послереволюционные годы творчество артиста приобрело новые краски. Качалов создал незабываемый образ партизанского вожака Вершинина в спектакле МХАТа «Бронепоезд 14-69» Вс. В. Иванова. Играя роль «От автора» в «Воскресении» (по Л. Н. Толстому), он в качестве ведущего спектакль заново открыл для зрителей философскую глубину, высокий гуманизм и лиризм Л. Н. Толстого. Обличительно-сатирические стороны его дарования проявились в таких ролях, как лицемерный царь Николай I («Николай I и декабристы» А. Кугеля) и Захар Бардин («Враги» А. М. Горького).

Качалов снимался в кино («Белый орел», режиссер Я. А. Протазанов). Многие годы выступал на эстраде. Он был выдающимся чтецом произведений Л. Н. Толстого, Н. В. Гоголя, А. П. Чехова, А. С. Пушкина, А. А. Блока, В. В. Маяковского и других отечественных писателей.

За свою творческую деятельность В. И. Качалов был удостоен званий народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР.

М



Пьеса М. А. Булгакова «Дни Турбиных» (1926) — первое обращение театра к теме революции, стремление осмыслить ее с высоких идейных позиций. В спектакле были заняты молодые актеры из влившейся во МХАТ 2-й Студии — Н. П. Хмелев, М. М. Яншин, В. А. Соколова и другие.

В поисках репертуара Художественный театр в 20-е гг. привлекает к работе молодых писателей — В. П. Катаева, Ю. К. Олешу, Л. М. Леонова, Вс. В. Иванова. В 1927 г., к 10-й годовщине Октября, мхатовцы осуществляют инсценировку повести Иванова «Бронепоезд 14-69», в которой удачное решение получает современная тема; в 1928 г. выходит «Унтиловск» Леонова. Однако эти спектакли не сняли репертуарной проблемы, и Немирович-Данченко вновь обращается к инсценировке русской классической прозы: «Воскресение» Л. Н. Толстого (1930), «Мертвые души» Н. В. Гоголя (1932), «Анна Каренина»

Сцена из спектакля «Дядя Ваня» А. П. Чехова. МХАТ имени М. Горького. Серебряков — Е. А. Евстигнев, Елена Андреевна — А. А. Вертинская.

Сцена из спектакля «Мария Стюарт» Ф. Шиллера. МХАТ имени М. Горького.



«Мертвые души» Н. В. Гоголя в постановке МХАТа имени М. Горького. Чичиков — В. О. Топорков (слева), Собакевич — М. М. Тарханов.



И. М. Москвин.

Толстого (1937). Высокая культура театра, глубокое постижение характеров, точное понимание особенностей стиля автора, высочайшее актерское мастерство сделали эти спектакли крупными достижениями сценического искусства. В числе замечательных актеров Художественного театра — О. Н. Андровская, А. Н. Грибов, К. Н. Еланская, В. И. Качалов, О. Н. Книппер-Чехова, А. П. Кторов, Б. Н. Ливанов, П. В. Массальский, И. М. Москвин, М. И. Прудкин, Б. А. Смирнов, В. Я. Станицын, А. О. Степанова, А. К. Тарасова, М. М. Тарханов, В. О. Топорков, Н. П. Хмелев, М. М. Яншин и другие.

С 1932 г. театр называется МХАТ СССР, ему присваивается имя М. Горького. В 30-е гг. пьесы Горького продолжают идти на его сцене: «Егор Булычов и другие», «Враги».

В 1939 г. М. Н. Кедров завершает начатую Станиславским работу над «Тартюфом» Мольера. В этом спектакле Станиславский практически применил метод физических действий, который вошел составной частью в его систему, явившуюся результатом многолетних исканий выдающегося реформатора сцены.



Сцена из спектакля «Серебряная свадьба» А. Мишарина в постановке О. Н. Ефремова.



Новое здание МХАТа на Тверском бульваре в Москве.



В 1940 г. Немирович-Данченко вновь вернулся к драматургии Чехова. «Три сестры» были проникнуты большим оптимизмом, светлым, мажорным настроением. Такое решение объясняется тем, что спектакли разделяло не просто 40 лет — они ставились в разные эпохи. То, что на рубеже веков Чехов мог только предчувствовать, свершилось. Мечта о лучшей жизни стала реальностью.

Во время Великой Отечественной войны, в 1942 г., Художественный театр обратился к ленинской теме, показав «Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина. Роль В. И. Ленина сыграл А. Н. Грибов. Лучшие советские пьесы военного периода ставятся на сцене МХАТа: в 1942 г. — «Фронт» А. Е. Корнейчука, в 1943 г. — «Русские люди» К. М. Симонова.

Послевоенные годы были сложными для Художественного театра. Тенденция равнения всех театров на МХАТ, канонизация его художественного метода оказалась малопродуктивной, отрицательно повлияла на сам коллектив театра. Его спектакли становятся художественно бескрылыми, монотонными. Глубина проникновения в характеры, сложность освоения проблем современности сменяются формальной актуальностью.

Обновление началось в театре в начале 1970-х гг., когда коллектив возглавил Олег Николаевич Ефремов (р. 1927) — коренной мхатовец, хорошо знающий, чувствующий великие традиции Художественного театра. В эти годы в труппу приходят яркие, интересные актеры разных поколений: И. М. Смоктуновский, Е. А. Евстигнеев, А. А. Калягин, А. А. Вертинская, Е. С. Васильева, И. С. Саввина, О. И. Борисов, О. П. Табаков и другие.

Театр продолжает работать над углублением художественного метода, ищет новые, современные сценические формы, обогащает выразительные средства. Наряду с произведениями советских драматургов, таких, как «Валентин и Валентина» и «Старый Новый год» М. М. Рошина, «Утиная охота» А. В. Вампилова, на его сцене вновь ярко звучит русская и мировая классика: «Живой труп» Толстого и «Тартюф» Мольера в постановке А. В. Эфроса, «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина и «Кроткая» Достоевского в постановке ленинградского режиссера Л. А. Додина. Ефремов ставит чеховский триптих — «Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», разрабатывает производственную тему — «Сталевары» Г. К. Бокарева, «Заседание парткома», «Мы, нижеподписавшиеся...», «Обратная связь», «Наедине со

всеми», «Чокнутая» («Зинуля») А. И. Гельмана. Ленинская тема нашла отражение в спектакле «Так победим!» М. Ф. Шатрова. Интересные, нередко экспериментального характера спектакли идут на *малой сцене* театра.

В середине 80-х гг. стало очевидно, что коллектив МХАТа неоправданно разросся, часть труппы использовалась не в полную меру. В 1987 г. было принято решение о разделении его на два самостоятельных театральных организма, вошедших в объединение «Московский Художественный театр». Во главе труппы, выступающей в проезде Художественного театра, встал О. Н. Ефремов, являющийся также художественным руководителем объединения в целом; труппу, работающую в здании на Тверском бульваре, возглавила Т. В. Доронина. Разделение театра имело творческий характер, обусловленный единством художественных устремлений.

Творческая деятельность МХАТа имени М. Горького отмечена орденами Ленина, Трудового Красного Знамени, Октябрьской Революции.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Музыкальный театр — это и коллектив, ставящий музыкальные спектакли, и разновидности музыкально-сценического жанра (опера, балет, оперетта, музыкальная комедия, мюзикл и т. д.). Что же связыва-

ет между собой эти столь несхожие театральные явления? Прежде всего — единство сценического действия и музыки, при постоянном приоритете музыки в каждом из жанров, отличающихся особенностями своей музыкальной драматургии.

Со временем сложились определенные формы музыкальной драматургии. В опере это различные виды речитативов, арий, ариозо, ансамблей, хоров; в балете — классические и характерные танцы, нередко объединенные в сюиты, ансамбли действия, хореографические ансамбли; в оперетте и мюзикле — вокальные и хореографические номера, связанные с жанрами бытовой и эстрадной музыки.

Музыкальные театры объединяют несколько творческих цехов — солистов и хора, артистов балета, оркестра, вспомогательного состава. Здесь работают представители не только творческих, но и инженерных и рабочих профессий.

В нашей стране свыше 80 музыкальных театров. Среди них — *Большой театр* в Москве, Московский академический музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Московский музыкальный Камерный театр (под руководством Б. А. Покровского), *Ленинградский академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова*, творческие коллективы в союзных республиках и др.

В последнее время получили развитие народные самодеятельные музыкальные театры.

Об искусстве *балета, оперного театра, детского музыкального театра* вы прочтете в отдельных статьях словаря.

Сцена из одноактного балета «Пинноккио» Кацагранда. Московский театр оперетты.



Т. И. Шмыга в оперетте «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу. Московский театр оперетты.





Сцена из оперы Б. Бриттена «Давайте создадим оперу». Московский музыкальный Камерный театр.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ

Музыкальный фильм — это кинопроизведение, в котором музыка играет значительную и даже главенствующую роль: включена в сюжет, участвует в развитии действия, служит средством характеристики действующих лиц, определяет общую композицию фильма. При постановках такого фильма отдают предпочтение поющим, танцующим, музицирующим персонажам, выбирают актеров, обладающих музыкальностью и пластичностью.

Музыкальный фильм располагает широкой системой жанров — это экранные варианты балетов и опер; фильм-концерт, отражающий наиболее яркие достижения эстрадного искусства; водевиль и оперетта, приходящие на экран с театральных подмостков или специально созданные для кино; музыкальные обозрения, в которых концертные номера объединены незамысловатым сюжетом; музыкальная кинокомедия и мелодрама — классические жанры, обогащающие развитие музыкальной драматургии; мюзиклы, ориентированные на современные ритмы и мелодику; рок-опера — современное вокально-хореографическое кинопредставление. Особо следует выделить фильмы о музыкантах и композиторах.

Основная задача, решаемая мастерами кино на разных этапах развития музыкального фильма, состоит в том, чтобы добиться органического взаимодействия музыки и всех других элементов выразительности; в работе режиссера, актеров, художника, опе-

ратора, звукооператора должны быть учтены специфические особенности музыкальной программы.

Музыкальным фильмом открылась эра *звукового кино*: в 1927 г. был создан первый звуковой фильм «Певец джаза» (США, режиссер А. Кросленд). В дальнейшем успех музыкальных кинокартин определялся выбором комических и мелодраматических историй, яркими, легко запоминающимися мелодиями,

Кадр из фильма «Веселые ребята». 1934. Режиссер Г. В. Александров. В главных ролях: Л. П. Орлова и Л. О. Утесов.



Кадр из фильма «Айболит-66». 1967.
Режиссер и исполнитель роли Бар-
малея — Р. А. Быков.



Кадр из телефильма «О бедном гу-
саре замолвите слово». 1980. Режи-
сер Э. А. Рязанов.



зрелищностью и эффектностью музыкальных кино-
постановок. Наряду с чисто коммерческой продук-
цией в американском кино появляются музыкальные
фильмы, в которых затрагиваются серьезные социаль-
ные проблемы, делаются значительные художествен-
ные открытия: «42-я улица» (1933, режиссер Л. Бэ-
кон, композитор Г. Уоррен), «Золотоискательницы»
(1933, режиссер М. Ле Рой, композитор Г. Уоррен).
Схожие тенденции проявляются и в музыкальных
фильмах Германии, например в таких, как «Трое с
бензоколонки» (1930, режиссер В. Тиле, композитор
В. Хейман) и др.

В СССР музыкальные фильмы появляются в сере-
дине 30-х гг.: «Гармония» (1934, режиссер И. А. Савчен-

ко, композитор С. И. Потоцкий), «Веселые ребята»
(1934, режиссер Г. В. Александров, композитор
И. О. Дунаевский, с Л. П. Орловой и Л. О. Утесовым
в главных ролях). Наиболее представительным жан-
ром стала музыкальная *кинокомедия*, центральное
место в которой заняла песня. Героями фильмов Алек-
сандрова «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938),
«Светлый путь» (1940) были талантливые, целеу-
стремленные, находящие достойное место и в искус-
стве, и в жизни люди. Важнейшую роль в этих кар-
тинах играла замечательная музыка Дунаевского,
ярко выражающая бодрый, жизнеутверждающий ха-
рактер фильмов. Дунаевский написал музыку и к
первому музыкальному фильму И. А. Пырьева «Бо-

Кадр из советско-американского му-
зыкального фильма «Синяя птица».
1976. Режиссер Дж. Кьюкор.



Кадр из фильма «Мы — из джаза».
1982. Режиссер К. Шахназаров.



гатая невеста» (1938). Используя мотивы сказок, приемы водевиля, ориентируясь на эстетику выставок и ярмарок, Пырьев оставался приверженцем музыкальных кинокомедий: «Трактористы» (1939, композиторы братья Покрасс), «Свинарка и пастух» (1941, композитор Т. Н. Хренников).

В 40-е гг. развитие советского музыкального фильма проходит в русле музыкальной комедии: «Антон Иванович сердится» (1941, режиссер А. В. Ивановский, композитор Д. Б. Кабалевский), «Сердца четырех» (1945, режиссер К. К. Юдин, композитор Ю. С. Милютин), «Небесный тихоход» (1946, режиссер С. А. Тимошенко, композитор В. П. Соловьев-Седой), «Весна» (1947, режиссер Александров, композитор Дунаевский).

Среди музыкальных фильмов, поставленных на студиях союзных республик, — «Аршин мал алан» (1945, режиссеры Р. Тахмасиб, Н. Лещенко, композитор У. Гаджибеков) и др.

В 50-е гг. на экраны выходят «Карнавальная ночь» (1956, режиссер Э. А. Рязанов, композитор А. Я. Лепин), «Стрекоза» (1954, режиссер С. В. Долидзе, композитор С. Ф. Цинцадзе); экранизируются оперетты Дунаевского, Д. Д. Шостаковича.

Новый этап поисков в советском музыкальном кино начинается в 60-е гг. Обратившись к сказочному сюжету, опираясь на традиции театральных капустников, режиссер Р. А. Быков создает музыкальную эксцентриаду «Айболит-66» (1967, композитор Б. А. Чайковский).

Этот опыт был поддержан кинематографистами, появляется ряд музыкальных кино- и телесказок: «Король-олень» (1970, режиссер П. О. Арсенов, композитор М. Л. Таривердиев), «Приключения Буратино» (1975, режиссер Л. А. Нечаев, композитор А. Л. Рыбников) и др.

В эти же годы мастера музыкального фильма обращаются к фольклору: к грузинскому — «Мелодии Верийского квартала» (1973, режиссер Г. Н. Шенгелая, композитор Г. Г. Цабадзе), к литовскому — «Чертова невеста» (1976, режиссер А. П. Жебрюнас, композитор В. Ш. Ганелин), к русскому и украинскому — «Бумбараш» (1972, режиссеры А. А. Народицкий, Н. Г. Рашеев, композитор В. С. Дашкевич).

В рамках музыкального фильма поставлены комедийные или драматические картины на историческом материале: «Иван Васильевич меняет профессию» (1973, режиссер Л. И. Гайдай, композитор А. С. Зацепин), «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (1976, режиссер А. Н. Митта, композитор И. И. Шварц) и др.

Возможность использовать известные литературные сюжеты привлекает кинорежиссеров и в 80-е гг.

Одна из интересных работ — фильм «Звезда и смерть Хоакина Мурьетты» (1983, режиссер В. А. Грамматиков, композитор А. Л. Рыбников).

Возросшая популярность музыкальной эстрады привела к появлению в последние годы фильмов с участием известных певцов и рок-групп.

МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОЕ КИНО

Встреча с новым мультфильмом почти всегда таит в себе радость открытия неведомого мира, созданного фантазией художников. В нем обитают популярные, давно полюбившиеся зрителям герои рисованных и кукольных фильмов — меланхоличный Крокодил Гена с неразлучным другом Чебурашкой, хозяйственный, рассудительный кот Матроскин, всегда забавно серьезный Винни-Пух, артистичный блудный Попугай, Малыш и Карлсон, который живет на крыше.

Вместе с Алисой, ее папой профессором Селезневым и капитаном Зеленым (фильм «Тайна третьей планеты» Р. А. Качанова по сценарию К. Булычева) мы совершаем путешествия на неведомые планеты, знакомимся с птицей Говоруном с планеты Блук, способной летать между звездами; крылатой коровой Склисс; роботами с планеты Железяка. Оживают на экране, наделяются своим неповторимым характером, чувствами, привычками и образы, рожденные народным поэтическим воображением. Этот мир — реальный, сказочный, фантастический, волшебный — создают в тесном творческом содружестве режиссер, художник-постановщик и художники-мультипликаторы. Их персонажи — рисованные или кукольные — показаны на экране с помощью покадровой съемки.

Слово «мультипликация» в переводе с латинского означает «умножение». Человеческий глаз удерживает на сетчатке любое изображение в течение одной двадцатой доли секунды. Это явление в науке называется персистенцией, или инерцией зрительных впечатлений. Так как в кинопроекторе за секунду пробегает 24 кадра, каждый длительностью в одну двадцать пятую доли секунды, то все они сливаются в одно непрерывное изображение. На этом и основан принцип кинематографа. Но стоит остановить пленку — иллюзия движущегося изображения исчезнет, и на экране застынет неподвижное изображение.

Рисунок впервые зашевелился и ожил в лаборатории бельгийского физика Ж. Плато в 1832. Два десятка рисунков — различных фаз движения человека, — нанесенные на барабан незамысловатого прибора — фенакистиска, при быстром вращении диска сливались в одно непрерывно движущееся изображение. Рисованный человечек бежал, энергично размахивая руками. Спустя сорок пять лет, в 1877 г., французский художник-изобретатель Э. Рейно взял патент на новый аппарат для оптической проекции на экран движущихся изображений — праксиноскоп. «Оптический театр» Рейно, представления «рисованных пантомим» которого в Музее Гревен в Париже на протяжении многих лет пользовались успехом у зрителей, был по существу прообразом мультипликации. Но только через десять лет после изобретения кинематографа художники начали создавать первые рисован-

ные фильмы. Пионеры мультипликации: американцы С. Блэктон и У. Маккей, француз Э. Коль — практически заново осваивали для себя принцип покадровой съемки рисунков, постигая тайны выразительного одушевления.

В России талантливый художник и оператор В. А. Старевич снял первый в мире кукольный фильм «Прекрасная Люканида, или Война рогачей и усачей», персонажами которого были препарированные жуки.





Становление отечественной школы мультипликации началось во второй половине 1920 г. Вслед за фильмами-памфлетами, агитплакатами, ожившими карикатурами появились и первые детские мультфильмы: «Сенька-африканец» И. П. Иванова-Вано, Ю. А. Меркулова, Д. Я. Черкеса; «Каток» Иванова-Вано, Черкеса; «Тараканище» А. В. Иванова; «Почта» М. М. Цехановского, положившие начало развитию детского мультипликационного кино.

Создание в 1936 г. студии «Союзмультфильм», оснащенной самой современной по тому времени техникой, позволило резко увеличить количество рисованных фильмов, обращенных к юному зрителю. Особое развитие получает жанр сказки — народной, классической, современной.

Долгое время фильмы-сказки преобладали в жанровой палитре мультипликации. В 1947 г. один из зачинателей этого вида искусства — Иванов-Вано снял первый советский полнометражный рисованный фильм «Конек-Горбунок» по сказке П. П. Ершова. Художник Л. И. Мильчин, обратившись к традициям народного искусства — росписям старинных прялок, лубка, резьбе по дереву, создал удивительно богатый и кра-

сочный стиль картины, созвучный духу и атмосфере поэтической сказки Ершова

Лучшие фильмы-сказки послевоенных лет — «Снежная королева», «Золотая антилопа» режиссера

Л. К. Атаманова принесли нашей мультипликации известность на международном экране, вошли в золотой фонд искусства. В эти же годы художники вывели на экран постоянных героев серийных фильмов. На-

УОЛТ ДИСНЕЙ (1901—1966)



Уолт Дисней — американский режиссер, особенно известный своими работами в области мультипликационного кино. Он родился в Чикаго, в семье бедных выходцев из Ирландии. Первые свои рисованные фильмы он как художник и режиссер создал в одной из рекламных кинокомпаний.

В истории мультипликации был длительный период, когда в этой области безраздельно царствовал Дисней. Под его влиянием находились художники разных стран. На него равнялись. Ему подражали. Разработанный им метод поточной, конвейерной технологии производства рисованных фильмов четверть века считался эталоном технического совершенства.

Этот метод, основанный на разделении процесса создания фильма на промежуточные этапы, позволял привлечь к работе одновременно большую группу художников разных профилей и тем самым резко ускорить сроки его создания. Дисней унифицировал стиль своих фильмов, рассчитанный на выпуск серийных лент с постоянными персонажами. Первые серии «Алиса в стране мультипликации» и «Освальд — веселый кролик» не принесли автору особого успеха. Зато новый персонаж — мышонки Микки Маус, полностью проявивший свой характер в звуковом фильме Диснея «Пароход Вилли» (1928), сразу стал знаменит. Зрители были поражены не только абсолютной синхронностью, слитностью музыки и шумов с действием, поведением рисованного персонажа, но и его невероятной выразительностью.

Дисней любил повторять, что, «пока персонаж не стал личностью, в него не поверят». Он последовательно осуществлял в своих фильмах принцип антропоморфизма — очеловечивания животных, наделения их чертами «среднего американца», закрепив за своими персонажами определенные человеческие черты. Так возникли постоянные маски — веселого, находчивого, энергичного, никогда не унывающего мышонка Микки, задиры и неудачника утенка Дональда, доброго, но недалекого и недогадливого пса Гуфи и других не менее популярных персонажей, переходивших из серии в серию.

Осознав огромные выразительные возможности движения в рисованном фильме, Уолт Дисней особое значение придавал «актерской игре» персонажей, организовав спе-

циальные курсы для подготовки художников-одушевителей. Его мультипликаторы достигли высочайшего мастерства в одушевлении персонажей. Диснеевская «школа анимации» была позднее признана классической.

Дисней реформировал американскую мультипликацию, возродив в ней угасшие в игровом кино традиции комедийных фильмов режиссера М. Сеннета, насытив сюжеты своих лент динамикой и трюками.

Первый полнометражный рисованный фильм Диснея «Белоснежка и семь гномов», созданный в 1938 г., имел триумфальный успех. Созданная Диснеем в 1939 г. студия-фабрика в Бёрбанке выпускала серийные мультфильмы с популярными персонажами, серию «Забавных симфоний», поставленную на музыку известных композиторов, а также полнометражные фильмы: «Пиноккио» (1939), «Фантазия» (1940), «Дамбо» (1941), «Бэмби» (1942). Последний фильм может быть причислен к замечательным творческим достижениям Диснея. История маленького олененка Бэмби, превратившегося в красивого и мудрого вожака стада, воплощена с редким мастерством, изобретательностью и юмором. Финал этого аллегорического фильма, завершающегося эпизодом жестокой охоты, разрушающей прекрасный и гармоничный мир, в котором живет Бэмби со своими друзьями, достигает высокого драматического звучания.

В послевоенные годы на студии продолжают сниматься полнометражные рисованные фильмы: «Золушка» (1950), «Алиса в стране чудес» (1951), «Леди и бродяга» (1955), «Спящая красавица» (1958) и др.

Дисней организовал строительство в Калифорнии огромного увеселительного детского парка «Диснейленд», где его фантазия и изобретательность получили еще одно яркое проявление.



Кадр из мультфильма «Белоснежка и семь гномов». 1938. Режиссер У. Дисней (вверху слева).

Кадр из мультфильма «Леша». 1964. Режиссер И. П. Иванов-Вано.

Кадр из мультфильма «Трое из Простоквашино». 1978. Режиссер В. Попов



чало положила серия спортивных лент Б. П. Дежкина и М. С. Пашенко: «Необыкновенный матч», «Старые знакомые» и др. Огромной популярностью пользуются знаменитая серия В. М. Котеночкина «Ну, погоди!», фильмы Р. А. Качанова о Чебурашке и Крокодиле Гене.

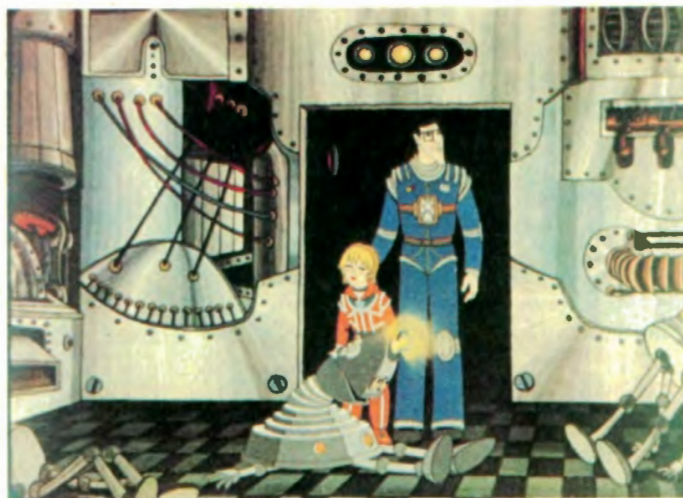
Большой вклад в расширение выразительных возможностей мультипликации внес режиссер Ф. С. Хитрук, одинаково свободно чувствующий себя в острых жанрах современной тематики и в традиционных жанрах сказки и притчи: «История одного преступления», «Фильм, фильм, фильм!», ленты о Винни Пухе и др.

Многие значительные открытия мультипликации 1960—1970-х гг. связаны с творчеством нового поколения режиссеров и художников, интенсивно осваивавших ее новые тематические, жанровые и пластические возможности. Тонкая лиричность, мягкий юмор отличают кукольные ленты Н. Н. Серебрякова «Я жду пенца», «Не в шляпе счастье»; В. В. Курчевского «Мой зеленый крокодил»...

Интересным открытием 1970-х гг. стали фильмы-сказки молодого режиссера Ю. Б. Норштейна «Лиса и Заяц», «Цапля и Журавль», «Ежик в тумане». Вопреки всем канонам сказки, обозначающим лишь ка-

кую-то одну черту характера персонажа, режиссер насытил характеры главных героев таким количеством психологических нюансов, добился такой выразительности каждого жеста, что персонажи приобрели почти человеческую рельефность. Незабываемы полные грусти и немного укора глаза Зайца, обращенные прямо на зрителя. Картины Норштейна изменили отношение к сказке. По этому пути пошли многие талантливые молодые художники, обогащая и развивая возможности жанра. Свой собственный подход к сказке нашел Э. В. Назаров, с удивительной проникновенностью и юмором поведавший историю о ста-

Кадр из мультфильма «Тайна третьей планеты». 1981. Режиссер Р. А. Качанов.



Кадр из мультфильма «Аистенок в клеточку». 1979. Режиссер В. И. Барбэ. «Молдова-фильм».



ром псе, выгнанном хозяевами из дома, и таком же старом волке («Жил-был пес»).

Интерес к миру человеческой души, стремление раскрыть сложный внутренний мир современного человека получили наиболее яркое воплощение в фильме Норштейна «Сказка сказок». Серенький Волчок, один из центральных героев фильма, помог связать разные сферы реальности — мир подлинный и мир поэтический, мир сказочный и мир исторический, мир нашей памяти. Это направление осваивают и другие режиссеры: А. Ю. Хржановский, создавший трилогию фильмов по рисункам А. С. Пушкина, И. Н. Гаранина в кукольных фильмах «Бедная Лиза» и «Балаган», С. С. Соколов в картине «Черно-белое кино».

Советское мультипликационное кино многонационально. Мультипликационные студии сегодня существуют во всех союзных республиках. Большим успехом у зрителя пользуются жанры научной фантастики, мюзикла, сатирической миниатюры, притчи, веселой пародии. И конечно, сказка, национальный эпос. Фильм «Большой Тылл» эстонского режиссера Р. А. Раамата, поставленный на основе преданий жителей острова Сааремаа, рассказывает о великане, помогающем народу выстоять в борьбе с жестокими завоевателями. На основе поэмы героического казахского эпоса режиссеры из Алма-Аты Ж. Даненов и Г. Кистауов сняли фильм «Алпамыс-батыр». Популярным героем стал Самоделкин, о похождениях которого зрители узнают из серии фильмов В. Бахтадзе.

Мультипликационному кино посвятили свое творчество многие известные мастера. Среди них — выдающийся американский режиссер У. Дисней, канадец Н. Мак-Ларен, основатели чехословацкого кукольного фильма Й. Трика, К. Земан, Г. Тырлова; румынский режиссер Й. Попеску-Гопо, болгарские режиссеры Т. Динов, Д. Донеv, С. Духов, югославские мастера Д. Вукотич, Б. Довникович, замечатель-

Кадр из мультфильма «Автомобилисты». 1972. Режиссер Э. Туганов. «Таллиннфильм».



Кадр из мультфильма «Как слон в яму угодил». 1981. Режиссер Б. Стариковский. «Грузия-фильм».



ный японский режиссер, мастер кукольной мультипликации К. Кавамото и другие.

Искусство мультипликации живет непрерывными открытиями. Художники постоянно ищут и осваивают разнообразные материалы — пластилин, глину, шерстяные нитки, обращаются к необычным техникам, например «ожившей живописи». В этой области успешно работает польский режиссер В. Герш («Малый вестерн» и др.). Стремительно развивается так называемая компьютерная мультипликация, основанная на электронике и применении кибернетических машин.

Н

НАРОДНОСТЬ ИСКУССТВА

Народность искусства — одно из основных понятий *марксистско-ленинской эстетики*, обозначающее связь искусства с народом, обусловленность художественного творчества жизнью, борьбой, идеями, чувствами и стремлениями народных масс, выражение в искусстве их психологии, интересов и идеалов. Народность — один из важнейших принципов *социалистического реализма*. Сущность ее сформулирована В. И. Лениным: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их» (Цеткин К. Воспоминания о Ленине. М., 1959. С. 11). Ленинские принципы, лежащие в основе политики Коммунистической партии в области литературы и искусства, относятся ко всем видам художественного творчества, в том числе и к искусству театра и кино.

Народность выражается в искусстве многогранно: в правдивости и передовой идейности, в создании художественных образов народа и народных героев, в связи театральных постановок и кинофильмов с народно-поэтическим творчеством, в широком использовании элементов и форм народного искусства, в своеобразии литературного языка, в доступности и национальном колорите художественных произведений.

В. Г. Белинский неоднократно утверждал: «Если изображение жизни верно, то и народно». Народность искусства он связывал с правдивостью, выводил ее из истинности изображения, ставил в зависимость от реализма. Такой подход и сейчас сохраняет свое актуальное значение. Именно глубокая правда жизни определяет народность лучших советских спектаклей и кинофильмов.

А. М. Горький подчеркивал значение народного творчества как базы всей мировой культуры: «Народ — не только сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры». Эти слова служат ключом к пониманию связи истории искусства с развитием общественной жизни, с судьбами и интересами народа.

Творчество всех подлинных художников прошлого отвечало принципу народности, выражая дух жизни

и борьбы народа, воплощая образы его героев, лучшие черты национального характера, традиции народного искусства. Но в прошлом народность была диалектически взаимосвязана с классовым характером искусства. На тех этапах истории, когда господствующий класс играл прогрессивную историческую роль, он выступал от лица всего общества. Поэтому в его культуру проникали элементы народности. Однако чем глубже становились противоречия между господствующим классом и народными массами, тем более отрывалось от народных основ официальное искусство, а реалистические народные тенденции развивались в искусстве, оппозиционно настроенном по отношению к господствующему классу эксплуататоров. Таковы *русская драматургия* и *русский театр* критического реализма XIX — начала XX в.

В классовом обществе правящий класс узурпирует культуру и, стремится отстранить народные массы от ее сокровищ. Поэтому художественные явления, народные по своему существу (например, пьесы А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, Л. Н. Толстого), как правило, не были доступны народу и не могли играть непосредственной активной роли в его жизни из-за пропасти, разделившей господствующие и угнетенные классы, интеллигенцию и народ, культуру верхов и культуру низов.

Великая Октябрьская социалистическая революция создала предпосылки для ликвидации этого разрыва, определила возможность прямого единения искусства и народа, изменила отношения между художником и обществом. Поэтому народность советского искусства стала в принципе более глубокой и приобрела более ярко выраженный и действенный характер.

Она полнее реализуется и в процессе исторического развития советского театра и кино.

По своей социальной сущности советская художественная культура едина, общенародна. Общенародная социалистическая культура является наследницей демократической культуры прошлого, развивая ее достижения и поднимая их на новый исторический уровень.

Деятели советского театра и кино — выразители интересов народа. Созданные ими спектакли и кинофильмы — летопись народной истории, неотделимая от жизни и борьбы народа. Народность советского искусства находится в органической связи с его правдивостью, идейностью, партийностью (см. *Партийность искусства*). Советское искусство создается для народа, и народное признание — высший критерий его оценки.

В новой редакции Программы КПСС, принятой на XXVII съезде партии, подчеркивается, что главная линия советского искусства — «укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение социалистической действительности, вдохновенное и яркое раскрытие нового, передового и страстное обличение всего, что мешает движению общества вперед».

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ КИНО

Научно-популярное кино является наряду с учебным, научно-исследовательским и научно-производственным (техничко-пропагандистским) одним из видов научного кино, рассказывает в общедоступной форме о развитии науки и техники и их влиянии на жизнь общества. С помощью специальных видов съемки (замедленной, ускоренной, в рентгеновских лучах, микросъемки) научно-популярное кино показывает в динамике скрытые, малоизвестные стороны жизни

Кадр из научно-популярного фильма «Зачарованные острова». 1965. Режиссер А. М. Згуриди.



растений и животных, процессы, происходящие в микромире живых клеток и в неживой природе. Оно наглядно демонстрирует действие физических законов, принципы работы машин; используя мультипликационное (графическое и объемное) моделирование, дает возможность наглядно представить явления, которые нельзя непосредственно наблюдать в природе, а также научные абстракции. Научно-популярные фильмы содержат объяснение теоретических и прикладных проблем естественных и гуманитарных наук, дают широкую информацию о научно-техническом прогрессе, рассказывают о творческой деятельности ученых, об истории науки. Для многих фильмов характерно сочетание научного, публицистического и художественного методов осмысления действительности, и это сближает научно-популярное кино с художественно-игровым и документальным (см. *Виды и жанры кино*). Кроме того, к этому виду кино традиционно относят фильмы по искусству, спорту, кинопутешествия и др.

Изобретение кинематографа тесно связано с деятельностью ученых, стремившихся к созданию новых

средств научного исследования. Так, в 1880-е гг. французский физиолог Э. Маре для изучения движения животных сконструировал фоторужье, явившееся одним из предшественников кинокамеры. Первые киноленты, снятые в чисто научных целях, в ряде случаев демонстрировались и для широкой публики. Известность *немого кино* начиналась не только с комедий и мелодрам, но и с таких научно-популярных лент, как «Жизнь бабочек» (1911, режиссер Р. Оменья, Италия), «Жизнь в капле воды» (1912, режиссер В. Лебедев, Россия). Большим успехом пользовались фильмы об удивительных явлениях природы («Извержение вулкана Этна», 1909, Франция), о географических путешествиях («Экспедиция Скотта в Антарк-

Кадр из научно-популярного кино-журнала для детей «Хочу всё знать».



тику», 1911, оператор Г. Понтинг, Англия; «Экспедиция Седова к Северному полюсу», 1914, оператор Н. Пинегин, Россия).

Во многих странах передовые деятели науки и культуры стали выступать за широкое использование кинематографа в целях просвещения.

Важное значение кино как эффективному средству распространения знаний придавал В. И. Ленин. По его указанию уже в первые годы Советской власти на киностудиях нашей страны было начато производство «образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники».

В создании научно-популярных фильмов принимают участие крупные ученые. Кино пытается доходчиво, наглядно и увлекательно рассказать об основах физики XX в. («Теория относительности Эйнштейна», 1923, режиссер М. Флойшер, США), об открытиях И. П. Павлова в области высшей нервной системы («Механика головного мозга», 1926, режиссер В. И. Пудовкин, СССР), о строении Вселенной («Земля и небо», 1927, режиссер А. Гавронский, СССР).

С появлением звука, цвета, бесшумной камеры,

съемки в рентгеновских лучах и различных приспособлений для съемок под водой, при высокой температуре, световодов и телеоптики все более расширяются возможности научно-популярного кино в познании природы. Благодаря современной технике, а также прежде всего таланту и изобретательности режиссеров и операторов зритель смог увидеть феерическое зрелище роста кристаллов, солнечные протуберанцы, кипение лавы в кратере вулкана, деление хромосом внутри живой клетки, нашу Землю и другие планеты, снятые с борта космических кораблей и автоматических станций, и многое другое.

Научно-популярное кино выводит нас за границы привычного видимого мира, соединяя логическую и чувственную формы познания. На этой основе уже в 20—30-е гг. формируются его жанры: фильм-наблюдение, кинолекция, киноочерк о деятелях науки. Развитие первого из этих жанров — фильма-наблюдения — связано с поиском сюжета, который объединял бы различные кинонаблюдения, придавал фильму цельность и законченность. В лучших фильмах открытие неизвестного в природе сочетается с лирической и драматической трактовкой фактов: «Морской конек» (1934, режиссер Ж. Пенлеве, Франция), «Сила жизни» (1941, режиссер А. Згуриди, СССР), «История одного кольца» (1948, режиссер Б. Долин, СССР), «Увертюра» (1964, режиссер Я. Вадас, Венгрия).

Кинолекция в отечественном кино выросла из учебного фильма. Для лучших кинолекций характерны занимательность подачи материала, отображение критических, революционных моментов в истории познания, раскрытие романтики научного поиска, тесная связь с актуальными научными исследованиями

(«Тайна вещества», 1955, режиссер П. Клушанцев; «В глубине живого», 1966, режиссер М. Клигман; «Ищу законы творчества», 1966, режиссер А. Буримский). В некоторых фильмах отражение научных идей становилось частью драматического действия, разыгрываемого актерами, как, например, в фильме «Что такое теория относительности» (1964, режиссер С. Райтбурт). Фильмы на медицинские темы показывали напряженную борьбу врачей за здоровье людей («За жизнь обреченных», 1957, режиссер Д. Яшин). Фильм «Я и другие» (1971, режиссер Ф. Соболев) рассказал о том, как люди познают себя в процессе социально-психологических экспериментов.

Обновился и киноочерк. Первыми советскими киноочерками были фильмы об И. П. Павлове и И. В. Мичурине, соединившие кинолекцию с рассказом о личности этих ученых. Становление киноочерка о людях науки связано с выходом на экран таких фильмов, как «Они видят вновь» (1948, режиссер Н. Грачев), «Первые крылья» (1950, режиссер А. Гендельштейн), «Снова к звездам» (1961, режиссер Д. Боголепов) и др. В 70—80-е гг. киноочерк все более приобретает черты, свойственные художественному произведению, превращаясь в своеобразную киноновеллу, отличающуюся тщательной психологической разработкой образов героев. Среди киноновелл — «Рождение идеи. Циолковский» (1980, режиссер С. Лосев), «Хлеб и луна» (1980, режиссер Л. Ефимов), «Звезда Вавилова» (1984, режиссер А. Борсюк).

В 60—70-е гг. создан ряд замечательных научно-популярных фильмов о В. И. Ленине и истории революционного движения в России: «Рукописи Ленина» (1960, режиссер Ф. Тяпкин), «Кровавое воскресенье»



Кадр из научно-популярного фильма «Держайте: вы талантливы».

(1964, режиссер Н. Левицкий), «Ленин. Последнее подполье» (1977, режиссер А. Цинеман).

Перечисленные фильмы, как и киноочерки о деятелях науки, заложили основы научно-публицистического направления в этом виде кино. И действительно, нельзя ограничивать задачи научно-популярного кино одной лишь популяризацией науки. Ведь даже если речь в фильме идет о сугубо теоретических вопросах, допустим, генетики или ядерной физики, они невольно приобретают публицистическое звучание, так как затрагивают интересы миллионов людей.

В послевоенное время кино стало активно осваивать гуманитарные науки, отражая актуальные проблемы жизни общества. В последние годы все более расширяются и усиливаются связи науки и производства, и почти в каждом фильме информация об открытиях и изобретениях неизменно соединяется с освещением возможностей их практического использования с целью пробудить у зрителей активное отношение к данной проблеме. Так постепенно складываются специфические научно-публицистические жанры: фильм-размышление, фильм-исследование. В них наука выступает уже не только как предмет для изучения, но и как метод для анализа различных проблем деятельности, и прежде всего роли человека в современном мире, в условиях стремительного научно-технического прогресса. Снимаются фильмы-предупреждения о необходимости преодолеть потребительское отношение людей к природе, активно бороться за сохранение окружающей среды, а значит, и самого человека как биологического вида: «Синие атакуют планету» (1970, режиссер А. Соколов, СССР), «Дикая жизнь Гондваны» (1973, режиссер А. Згуриди, СССР), «1253 за один день» (1978, режиссер П. Ценков, Болгария), «Песнь канарейки» (1979, режиссер Д. Дэвидс, США), «Предвидеть» (1980, режиссеры В. Волянская, Л. Рымаренко, СССР), «Ищи союзника в природе» (1984, режиссер Р. Маран, СССР).

Современный научно-популярный фильм выступает и как форма науковедения, он пытается осмыслить пути развития науки, оценить то новое, что создает научно-технический прогресс. К таким кинолентам относятся советские фильмы «Загадки живой клетки» (1976, режиссер В. Чигинский), «Дорогами НТР» (1976, режиссер В. Когай), «Никогда не говори «никогда»» (1982, режиссер Е. Покровский).

Широкое распространение получили во всем мире фильмы по искусству, истории культуры, этнографии, правда, лишь немногие из них включают научные аспекты осмысления темы.

В нашей стране работают «Центрнаучфильм» в Москве, «Леннаучфильм» в Ленинграде и «Киевнаучфильм» в Киеве. Регулярно также выпускаются киножурнал «Наука и техника», альманах «Хочу все знать».

С конца 50-х гг. стали создаваться научно-познавательные фильмы для детей. Среди лучших кинолент — фильмы режиссера Б. Долина об охране природы («Слепая птица», 1963), С. Райтбурга о науч-

ном и художественном творчестве, режиссеров М. Таврог («Загадки пятого постулата», 1962) и Е. Осташенко («Ильф и Петров», 1969), киноленты о жизни природы — Г. Ельницкой («Славный зверь», 1965) и В. Поповой («Про всех, про все на свете...», 1975). Обычно детские фильмы выпускаются на экран в составе киноальманахов «Звездочка» (для младшего возраста) и «Горизонт» (для среднего и старшего).

НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ

На протяжении всей истории кино тема фантастического всегда привлекала как зрителей, так и кинематографистов. Еще в начале XX в. французский режиссер Ж. Мельес, один из пионеров игрового кинематографа, создал первые фантастические фильмы: «Путешествие на Луну» (1902), «20 000 лье под водой» (1907), «На завоевание полюса» (1912), с успехом использовав в них мотивы произведений Ж. Верна и Г. Уэллса.

Фантастические фильмы *немногого кино* 10—20-х гг., несмотря на свой развлекательный характер, отразили горький опыт первой мировой войны, когда вера в достижения науки и техники обернулась разочарованием и человечество явилось свидетелем того, как научно-технические изобретения стали служить целям разрушения. В 1916 г. немецкий режиссер О. Рипперт в фильме «Гомункулус» рассказал об искусственном человеке, восставшем против своего создателя. Фильм «Безумие доктора Тюба» (1915) французского режиссера А. Ганса открывает тему о безумном ученом и его таинственных экспериментах. В киноленте Р. Клера «Париж уснул» (1923) появляется жуткая картина мира без людей.

Научно-техническая революция, возможности и опасности технического прогресса — эти проблемы интересуют кинофантастику с первых лет ее существования. Она чутко реагирует не только на развитие науки и техники, но и на изменения в состоянии общества, связанные с научно-техническим прогрессом. Эта особенность кинофантастики уже в период *немногого кино* привлекает таких видных деятелей мирового искусства, как немецкие режиссеры Ф. Мурнау (фильм «Носферату — симфония ужаса», 1922), Ф. Ланг («Метрополис», 1926, в котором пессимистически изображено общество будущего; «Женщина на Луне», 1929), испанский режиссер Л. Буньюэль («Золотой век», 1930) и другие.

Советские киноленты этого периода — «Аэлита» (по роману А. Н. Толстого, 1924, режиссер Я. А. Протазанов) и «Луч смерти» (1925, режиссер Л. В. Кулешов) — обогатили жанр научно-фантастических фильмов социальным анализом, новыми образительными приемами. В 30-е гг. постановку фильма «Космический рейс» (1936, режиссер В. Н. Журавлев) консультировал выдающийся советский ученый, основоположник космонавтики К. Э. Циолковский.

Кадр из фильма «Путешествие на Луну» Ж. Мельеса, 1902.



Для западного кинематографа 30-х гг., и в частности кино США, характерна серия фильмов об опасных экспериментах безумных ученых («Человек-невидимка», по Г. Уэллсу, 1933, режиссер Дж. Уэйл и его же фильмы «Франкенштейн», 1931 и «Невеста Франкенштейна», 1935 — об ученом, создавшем искусственного человека), а также фильмы о фантастических цивилизациях («Потерянный горизонт», 1937, режиссер Ф. Капра).

Современная история научно-фантастического кино началась с кинолент «Направление — Луна» (1950, режиссер И. Пайчел), «Это пришло из другого пространства» (1953, режиссер Дж. Арнолд), «Завоевание космоса» (1955, режиссер Б. Хаскин), которые рассказывали о фантастических космических путешествиях и о прибытии инопланетян на Землю, а также о далеких перспективах науки и техники.

Фантастическая тема развивается в киноискусстве капиталистических стран в двух различных аспектах. В одних кинолентах, например во многих американских и японских фильмах, сцены, изображающие чудовищ, катастрофы, разрушения, показываются прежде всего с целью поразить и ужаснуть зрителей; такие фильмы нередко имеют реакционную основу и служат средством обработки сознания массовой зрительской аудитории. В других фильмах их создатели пытаются с помощью фантастического сюжета поставить перед зрителями важнейшие проблемы современного мира (нравственные, философские, социальные), заставить задуматься о будущем человеческой цивилизации. Так, американские фильмы «День, когда остановилась Земля» (1951, режиссер Р. Уайз) и «На последнем берегу» (1959, режиссер С. Крамер) содержат предостережение человечеству о губительных последствиях накопления атомного оружия. Прогрессивные художники используют форму научно-фантастического фильма для обличения противоречий буржуазного общества («Проклятые», 1961, режиссер Дж. Лоузи; «451° по

Фаренгейту», 1966, режиссер Ф. Трюффо; «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбить бомбу», 1963; «Заводной апельсин», 1971, режиссер С. Кубрик).

Все чаще кинематографисты обращаются к творчеству современных писателей-фантастов — Р. Бредбери, С. Лема, А. Кларка. В кинофантастику пришли режиссеры, которых всегда интересовал мир человеческих отношений, ценностей, человеческая личность: С. Кубрик, А. Рене, Ф. Трюффо, Ж. Л. Годар, Д. Франкенхеймер, И. Бергман... С помощью фантастики они раскрывают в своих фильмах внутренние механизмы социальных и психологических явлений, создают модели мира, позволяющие этим художникам выразить тревогу и беспокойство, боль и отчаяние, надежды и мечты современного человека.

Среди наиболее известных научно-фантастических фильмов советского кино — «Человек-амфибия» (по произведению писателя-фантаста А. Р. Беляева, 1962, режиссеры Г. С. Казанский и В. А. Чеботарев), «Молчание доктора Ивенса» (1974, режиссер Б. А. Метальников), «Отель „У погибшего альпиниста“» (по произведению А. Н. и Б. Н. Стругацких, 1979, режиссер Г. Е. Кроманов), «Москва — Кассиопея», «Через

Кадр из фильма «Аэлита» (по одноименному роману А. Н. Толстого). 1924. Режиссер Я. А. Протазанов.



Кадр из фильма «Отроки во Вселенной». 1975. Режиссер Р. Н. Викторов.



тернии к звездам» (1974 и 1981, режиссер Р. Н. Викторов), «Солярис» (1972, по роману С. Лема) и «Сталкер» (1980, по сценарию А. Н. и Б. Н. Стругацких), режиссер А. А. Тарковский.

Называть кинофантастику жанром можно только условно (см. *Виды и жанры кино*). Она пользуется

Кадр из фильма «Солярис» (по одноименному роману С. Лема). 1972. Режиссер А. А. Тарковский. В главной роли Д. Ю. Банионис.



самыми разными жанрами: приключенческим («Завоевание планеты обезьян» Д. Томпсона, 1972), мелодрамой («Человек-амфибия» Г. С. Казанского и В. А. Чеботарева, 1962), психологической драмой («Кракатит» О. Вавры, 1948), сатирической комедией («Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил бомбу» С. Кубрика, 1963), детективом («Отель „У погибшего альпиниста“» Г. Е. Кроманова, 1979). А, например, киноленту «Отроки во Вселенной» (1975) Р. Н. Викторова сопровождает подзаголовок «Фантастическая комедия».

Лучшие научно-фантастические фильмы помогают людям заглянуть в завтрашний день, решать волнующие их проблемы настоящего и будущего.

НЕМЕЦКИЙ ТЕАТР

Истоки немецкого национального театра уходят в далекое прошлое. Народные обряды, религиозные представления, разного рода игры и праздничные забавы стали основой профессионального театрального искусства. Часто в средневековых мистериях и моралите (см. *Средневековый театр*) появлялись комические эпизоды, действовали персонажи ярмарочных игр. Автором большинства масленичных и ярмарочных представлений был Ганс Сакс (1494—1576). Он сочинял фарсы и трагедии, перерабатывал сюжеты известных новелл эпохи Возрождения и народных легенд, в коротких комедийных сценках высмеивал человеческие слабости. Его героями были представители всех слоев населения, но в основном крестьяне и бюрге-

ры. Бродячие артисты разыгрывали пьесы Ганса Сакса в балаганах, на площадях, выступая на временно построенных площадках, используя случайные декорации и реквизит. Приемы их игры были броскими, голос нарочито форсирован. На основе сочинений Сакса и других произведений создавались многочисленные импровизационные представления, в которых актеры использовали опыт итальянской *комедии дель арте*, французских фарсов (см. *Французский театр*). Основной персонаж таких представлений — Гансвурст, представлявший перед зрителями в разных обликах: шута, слуги, крестьянина. Этот персонаж сохранился и в первых спектаклях профессионального литературного театра.

В XVII в. театральное искусство развивалось в двух направлениях: одно было связано со средневековым народным театром, другое — с зарождающимся литературным, в котором использовался раз и навсегда зафиксированный текст и традиции импровизационных действий долгое время не применялись. Это обстоятельство тормозило развитие театра.

Одной из лучших трупп бродячих комедиантов была труппа Иоганнеса Фельтена (1640—1693). Здесь ставились не только фарсы и комедии положений, но и комедии Ж. Б. Мольера, пьесы Кальдерона и П. Корнеля (см. *Испанский театр*, *Французский театр*), переделки комедий и трагедий У. Шекспира. Женские роли исполняли актрисы, что было новшеством для того времени. Фельтен стремился изменить старую манеру исполнения с характерными для нее грубой буффонадой и преувеличенной патетикой.

Многие труппы бродячих комедиантов использовали приемы классической игры, ставили переработанные варианты трагедий классицизма. Теоретическую и профессиональную основу этим стихийным поискам в театральном искусстве придали актриса Каролина Нейбер (1697—1760) и драматург Иоганн Кристоф Готшед (1700—1766). Нейбер и Готшед вошли в историю немецкого театра как создатели лейпцигской школы актерской игры, использовавшей классицистские каноны (см. *Классицизм*).

Значительно отличалась от лейпцигской мангеймская школа, возникшая несколько позже и основанная на идеях и формах так называемой мещанской драмы. Отчасти стиль мангеймской школы формировался на ранней драматургии Ф. Шиллера. Именно в Мангейме были поставлены первые его пьесы. Дальнейшее развитие этот стиль получил в актерских работах и драматургии Августа Вильгельма Иффланда (1759—1814). Он следовал принципам философов эпохи Просвещения, и в частности Д. Дидро, считал, что публике интересен обыкновенный, ничем не примечательный человек. Иффланд требовал от актеров жизненной правды на сцене. В его творчестве ощущались черты стихийного реализма.

Все искания немецкого театра XVIII в. связаны с борьбой за создание национального театрального искусства и подлинно национальной драматургии, развитию которых мешала раздробленность Германии.

Наиболее последовательно удалось осуществить эту идею выдающемуся драматургу-просветителю Готхольду Эфраиму Лессингу (1729—1781), который встал во главе нового театра в Гамбурге. В своих теоретических трудах, прежде всего в «Гамбургской драматургии», в пьесах он выступал за гармонию чувств и разума. Герой Лессинга — свободный человек, отстаивающий свое право на счастье. Таковы главные персонажи его пьес «Эмилия Галотти», «Минна фон Барнхельм», «Натан Мудрый». Драматургия Лессинга давала актерам возможность создавать правдивые, психологически достоверные сцены с чертами немецкого национального характера. Пропагандистом драматургии Лессинга стал талант-

Фридрих Людвиг Шредер в роли Фальстафа в трагедии «Генрих IV» У. Шекспира. Гамбургский национальный театр. С гравюры XVIII в.



ливый актер Конрад Экгоф (1720—1778). Он начал выступать в трагедиях классицизма, но в полную силу его талант раскрылся в мещанской драме в ролях несчастных и обманутых отцов, людей, заблуждавшихся и стремившихся исправить свои ошибки, искупить свою вину. Его лучшими ролями стали роли в пьесах Лессинга, именно Экгоф положил начало традиции исполнения лессинговской драматургии.

Большую роль в развитии национальной театральной традиции сыграло творчество Фридриха Людвиг Шрёдера (1744—1816) и Карла Лебрехта Иммермана (1796—1840). Каждый из них выступал за расширение репертуара немецкой сцены, стремился воспитывать поколение национальных актеров, сотрудничал с драматургами. Шрёдер сыграл все главные роли в шекспи-

ровских трагедиях, показывая своих героев сильными натурами, которые полностью отдавались своим страстям и чувствам. Однако, будучи человеком эпохи Просвещения, Шрёдер всегда находил собственную меру оценки персонажей.

Поиски своего варианта национального театра были продолжены в Дюссельдорфе Иммерманом, который был не только выдающимся актером, но и драматургом и теоретиком театра. В отличие от Шрёдера Иммерман стремился привести на сцену в первую очередь национальную драматургию, проявлял интерес к первым пьесам романтиков. В руководимом

им театре ставились пьесы Кальдерона, Лессинга и молодых драматургов Г. фон Клейста и К. Граббе. Иммерман был подлинным новатором. Он стремился к созданию актерского ансамбля, утверждал значение режиссера как идейно-художественного истолкователя пьесы. Большое внимание он уделял оформлению спектакля.

В конце XVIII в. развитие театра тесно связано с деятельностью Иоганна Вольфганга Гёте (1749—1832) и Фридриха Шиллера в Веймарском театре. Они использовали традиции классицизма в борьбе за идейность театрального искусства, против засилья

ФРИДРИХ ШИЛЛЕР (1759—1805)



Фридрих Шиллер — немецкий поэт, драматург, теоретик искусства. Творчество Шиллера тесно связано с эпохой Просвещения — идейным и художественным течением XVIII столетия. Просветители придавали важное значение развитию и свободе личности, провозглашали гражданское равенство во имя преобразования мира. Ранний период творчества Шиллера связан с литературным движением в Германии 70—80-х гг. XVIII в. «Буря и натиск», для которого характерны воспринятые Шиллером протест против существующих порядков и насилия, тираноборческий пафос, утверждение человеческого достоинства. Наряду с Г. Э. Лессингом и И. В. Гёте Шиллер стал основоположником национальной немецкой классической литературы.

Вот уже более двух веков драмы Шиллера не сходят со сцен театров всего мира. Для актеров разных национальностей, разных поколений, придерживающихся различных художественных традиций, творчество Шиллера служит постоянным творческим импульсом. Так, в историю театрального искусства вошли шиллеровские герои в исполнении немецкого актера А. Моисси, русских А. А. Остужева и Ю. М. Юрьева. Шиллер был одним из любимых драматургов выдающейся русской актрисы М. Н. Ермоловой и одного из ведущих немецких режиссеров — М. Рейнхардта.

Драматургия — лишь часть литературного, эстетического и философского наследия Шиллера, но именно здесь ему удалось достичь подлинных художественных высот. Драмы, написанные им в разные периоды своего творчества, поражают знанием законов сцены, поэтической силой, образностью языка. Первые из них — «Разбойники» (1781) и «Коварство и любовь» (1784), созданные еще в период «Бури и натиска», наиболее популярны в мировом театре, и каждое новое поколение режиссеров и актеров находит в них современ-

ный смысл. Яркие образы мятежного Карла Моора («Разбойники»), Луизы и Фердинанда, гибнущих в мире насилия («Коварство и любовь»), предоставляют большие возможности для их творческого воплощения на сцене. Написанная прозой драма «Коварство и любовь» повлияла на формирование реалистических тенденций в немецком театре (см. *Реализм*). Шиллер-драматург привлекает острым сюжетом, выпуклым изображением характеров персонажей, которые вызывают горячее сочувствие зрителей. Лирические монологи Дона Карлоса из одноименной трагедии (1783—1787), его диалоги с выступающим против тираннии маркизом Позой — вершины поэзии в мировой драматургии.

На зрелое творчество Шиллера оказали влияние идеалы Великой французской революции 1789—1799 гг. Он пишет исторические драмы «Мария Стюарт» (1801) и др.; народную драму «Вильгельм Телль» (1804), изображающую восстание швейцарцев против австрийского гнета.

В эти же годы он создает теорию «эстетического воспитания», понимая ее как средство достижения справедливого общественного устройства.

Рожденная исторической эпохой Просвещения, проникнутая пафосом Великой французской революции, драматургия Шиллера помогает отстаивать новые художественные идеи и прогрессивные тенденции в мировом театральном искусстве.

консервативной мещанской драмы. Гёте утверждал, что театр должен не только отражать жизнь, но и учить, нравственно воспитывать зрителей. Актеры призваны были создавать на сцене подлинно героические образы — идеал для современников. Этому помогали выработанные Гёте «Правила для актеров». Он, как и ранее Лессинг, искал в сценическом искусстве сочетание поэзии и правды. В гётевских «Правилах для актеров» содержится много положений, оказавших влияние на последующее развитие театра. Очень важна мысль о единстве сцены и зрительного зала. Великая французская революция 1789—1799 гг., ее отголоски в германских княжествах не могли не повлиять на искусство театра в Веймаре. Во многих спектаклях были обострены одновременно тиранические и патриотические мотивы, например в трилогии «Валленштейн» Шиллера.

Развитие романтизма в искусстве Германии первой четверти XIX в. было своеобразной реакцией на ее поражение в войнах с Наполеоном и одновременно своего рода эстетической полемикой с рационализмом эпохи Просвещения. На сцену пришли новые герои, страстные и мятущиеся, бросающие вызов окружающему миру. Таких персонажей играл актер Людвиг Девриент (1784—1832), он был близок писателю-романтику Э. Т. А. Гофману, в его игре сочетались взрывной темперамент и периоды тихой печали, он превосходно передавал как состояние подавленности, разочарования, страха, так и бунта, порыва, протеста. Отражение острого разочарования, дисгармонии мира преобладало в творчестве драматургов Генриха фон Клейста (1777—1811) и Георга Бюхнера (1813—1837).

Реалистические черты определяли творчество драматургов, представлявших литературное течение «Молодая Германия» (К. Гуцков, Г. Лаубе и другие), на которых оказали влияние революционные события 1830 г. во Франции.

Карл Зейдельман в роли Карлоса. «Клавиго» И. В. Гете.



Август Вильгельм Иффланд.



В первой половине XIX в. утверждал реализм в немецком театре выдающийся актер Карл Зейдельман (1793—1843), творчество которого высоко ценил К. Маркс.

Революция 1848—1849 гг. в Германии вновь поставила вопрос о национальном единстве страны.

В борьбе за наиболее полное и всестороннее отражение реальной жизни, в стремлении сделать театральное искусство подлинным зеркалом времени постепенно складывается новая театральная профессия — режиссура. Многие мастера европейской сцены XIX в. внесли свой вклад в развитие режиссуры. Среди них немецкие театральные деятели Генрих Лаубе (1806—1884) и Франц фон Дингельштедт (1814—1881). Большое значение в развитии национального искусства имел Мейнингенский театр, для которого характерны стремление к созданию актерского ан-



Парковый театр в Баварии с кулисами в виде руин. С гравюры XVIII в.

Мейнингенский театр. Эскиз костюма Карла Моора к драме «Разбойники» Ф. Шиллера. Сцена из трагедии «Юлий Цезарь» У. Шекспира.



самбля при постановке пьес, к достоверности художественного оформления спектаклей. В 70—80-е гг. XIX в. руководители театра в Мейнингене создали коллектив с цельной и продуманной художественной программой, привлекли к работе выдающихся актеров, в частности Людвиг Барная (1842—1924), прославленного исполнителя ролей классического репертуара. Театр гастролитовал во многих странах Европы, дважды приезжал в Россию (1885, 1890). Искусство мейнингенцев высоко ценил К. С. Станиславский.

В 1883 г. в Берлине был основан Немецкий театр. На этой сцене работали выдающиеся режиссеры и актеры, рождались и развивались новые художественные направления, ставились пьесы прославленных драматургов.

Конец XIX в. ознаменовался еще одним прогрессивным театральным движением — за создание «народной сцены», обращенной к демократической публике. Рост пролетариата в стране, интерес к марксизму стали причиной создания театра для пролетарских масс. На первых порах в его создании участвовали любительские театры.

Режиссер Отто Брам (1856—1912) в 1889 г. возглавил литературно-театральное общество «Свободная сцена». Общество призывало к созданию театра, свободного от коммерческих целей, знакомящего зрителей с современной драматургией, отражающего современные социальные проблемы. В открывшемся в 1889 г. театре первыми были поставлены пьесы Г. Ибсена и Г. Гауптмана. В пьесе Гауптмана «Ткачи» впервые были показаны восставшие рабочие, открыто разоблачалась система капиталистической эксплуатации.

Выдающийся режиссер Макс Рейнхардт (1873—1943), возглавлявший Немецкий театр в 1905—1933 гг., впервые в истории национальной сцены стал заниматься профессиональной режиссерской деятельностью. Он взял на себя весь процесс подготовки спектакля, который понимал как целостное художественное произведение. Рейнхардт разработал принципы единства актера и сценического пространства, приемы использования в спектакле музыки и живописи. Он сотрудничал с известными композиторами, архитекторами

и художниками своего времени. Обширным был репертуар его театра — пьесы античных авторов, Шекспира и Кальдерона, Шиллера и Мольера. Рейнхардт воспитал таких выдающихся актеров, как А. Моисси, А. Бассерман, П. Вегенер и другие.

В годы первой мировой войны 1914—1918 гг. в театральном искусстве Германии происходит борьба противоположных художественных направлений, возникает интерес к политическому театру, сначала в форме экспрессионистского театра (см. *Экспрессионизм*). С развитием в Германии революционной ситуации, с образованием в 1919 г. Веймарской республики все более активной становится полемика с экспрессионистами. Против их творческой программы выступают Эрвин Пискатор (см. *Политический театр*), а затем *Бертольт Брехт*. Пискатор ставил спектакли, пронизанные политическими идеями, насыщенные острой публицистичностью. Он принимал участие в организации агитпропгрупп, передвижных театров, поставивших свое искусство на службу делу прогресса и революции. Работа таких коллективов, как «Красная блуза», «Красные кузнецы» и др., оказала большое влияние на профессиональный немецкий театр. Были широко распространены и различные политические представления эстрадного характера, где использовались традиции народного площадного театра. Значительным событием театральной жизни 20-х гг. стала



Макс Рейнхардт.

постановка Эрихом Энгелем (1891—1966) «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта и К. Вейля. Она содержала острую сатиру на современное буржуазное общество. Все более важную роль в немецком театральном искусстве играют постановки Брехта, его теоретические статьи, вокруг Брехта объединяются актеры-единомышленники.

Во времена Веймарской республики (1919—1933) театр живет напряженной творческой жизнью. Продолжает работать Рейнхардт, свою программу политизации театра проводит Пискатор, все активнее за обновление театрального искусства выступает Брехт. В работе любительских рабочих театральных коллективов принимают участие такие известные актеры, как Э. Буш и Г. Отто. Создается революционный немецкий театр, для которого искусство становится средством политической борьбы.

В 1933 г., с приходом к власти Гитлера, прогрессивные и демократически настроенные деятели театра вынуждены были эмигрировать из Германии.

После поражения фашистской Германии весной 1945 г. начался сложный процесс восстановления национального театрального искусства. Снова начал работать Немецкий театр в Берлине, открылись другие театры. Возвратившись из эмиграции и из заключения, передовые театральные деятели искали пути создания нового, демократического искусства. Программным стал спектакль «Натан Мудрый» Лессинга, поставленный в 1945 г. в Берлине и провозглашавший идеи гуманизма и равенства всех наций и народов.

С 1949 г., когда на территории Германии были образованы два независимых государства — Германская Демократическая Республика и Федеративная Республика Германии, театральное искусство в каждой из них развивается самостоятельно, по-своему используя национальные традиции (см. *Социалистических стран театр, Федеративной Республики Германии театр*).

НЕМЕЦКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

В 1895 г. в берлинском варьете «Винтергартен» состоялся первый киносеанс, устроенный двумя изобретателями — братьями Складановскими. Они продемонстрировали зрителям серию небольших картин, снятых аппаратом биоскоп.

Кинопроизводство в Германии на рубеже XIX—XX вв. было сосредоточено в руках нескольких небольших фирм, которые не могли удовлетворить потребности многочисленных кинотеатров. Поэтому большая часть фильмов ввозилась из США, Франции, Италии.

Первая мировая война отрезала Германию от международного кинорынка. Возникла необходимость создать собственную кинопромышленность, способную играть активную роль в военной пропаганде. В 1917 г.

при поддержке военного ведомства и немецкого банка была создана фирма УФА. Однако широкая публика отвергала пропагандистские фильмы, предпочитая развлекательные жанры — комедии и приключенческие ленты. Истинным королем развлечения в те годы был Эрнст Любич (1892—1947). Он ставил комедии («Фрейлин — мыльная пена», «Сахар и корица», «Дочь Колхизеля»), костюмные исторические ленты («Мадам Дюбарри») и др.

В 20-е гг. возникло направление киноэкспрессионизма, программным произведением которого стал фильм «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине, отразивший страх человека перед окружающим его миром. Художественные искания Вине были затем продолжены в лентах: «С утра до полуночи» и «Дом окнами на луну» К. Х. Мартина, «Паганини» Х. Гольдберга, «Кабинет восковых фигур» П. Лени и др. Использование фантастических сюжетов, декораций, выполненных по законам экспрессионистской живописи, активная роль камеры в создании необычной атмосферы действия стали характерными признаками этих фильмов. Одним из ярких выразителей эстетики экспрессионизма в кино был режиссер Фридрих Вильгельм Мурнау (1889—1931), создатель фильмов «Мальчик в голубом», «Двуликий Янус», «Носферату — симфония ужаса», «Призрак». Стремление передать атмосферу сверхъестественного побуждало Мурнау к смелым экспериментам в области изображения. В 1925 г. он поставил реалистическую ленту «Последний человек», в которой дал убедительный анализ чувств и переживаний «маленьких людей». Основу реалистического направления составил жанр камерных драм — камершпиле, воссоздавший на экране жизнь мелкой буржуазии. Местом действия этих фильмов были улицы и площади городов, тесные квартиры, дворы-колодцы, убогие лавчонки. Огромную роль в формировании жанра камершпиле сыграл сценарист К. Майер, написавший сценарии многих знаменитых фильмов той поры.

В 20—30-е гг. в Германии работала целая плеяда интересных режиссеров. Следует выделить Фрица Ланга (1890—1976), снискавшего известность фильмом «Нибелунги». Словно предчувствуя грядущую трагедию, Ланг во многих своих картинах («Пауки», «Доктор Мабузе — игрок», «Завещание доктора Мабузе») дал критическое изображение личности сверхпреступника, убийцы-маньяка. Та же тема проходит и через фантастический фильм «Метрополис», в котором рассказывается о городе, управляемом жестоким диктатором.

Творчество Георга Вильгельма Пабста (1885—1967) было связано с разработкой жанра камершпиле. Ярким образцом его эстетики стал фильм «Бездостный переулочек», показавший убожество и нищету послевоенного общества. В 30-е гг. Пабст поставил несколько прогрессивных фильмов, в том числе «Трехгрошовую оперу», «Солидарность».

В середине 20-х гг. была основана пролетарская студия «Прометей». Она показывала в Германии со-

Кадр из фильма «Кабинет доктора Калигари». 1919. Режиссер Р. Вине.



ветские фильмы «Мать», «Броненосец „Потемкин“», «Октябрь», финансировала совместные советско-немецкие постановки: «Саламандра», «Живой труп». Здесь были поставлены картины «Ганс-живодер» и «Путешествие матушки Краузе за счастьем». В 1932 г. по сценарию *Б. Брехта* режиссером *З. Зудовым* на студии «Прометей» был создан фильм «Куле Вампе», выдающийся образец пролетарского искусства. Среди лучших фильмов 30-х гг. были также ленты: «Берлин — Александерплац» *П. Ютци*, «Прощание» *Р. Сиодмака*, «Капитан из Кёпеника» *Р. Освальда*, «Девушки в униформе» *Л. Сагана*. Выдающимся явлением немецкого кино тех лет стал звуковой фильм «Голубой ангел», поставленный американским режиссером *Дж. Штернбергом*. Он показал убожество мещанско-чиновничьей среды. В этом фильме дебютировала ставшая впоследствии знаменитой актриса *Марлен Дитрих*. С появлением звука в кино на первый план выходят ленты с незатейливым сюжетом и обилием музыки: «Вальс любви» и «Трое с бензоколонки» *В. Тиле*, «Два сердца в три четверти такта» *Г. фон Больвари*, «Конгресс танцует» *Э. Чарелла*.

После прихода к власти фашистов в 1933 г. многие прогрессивные режиссеры были вынуждены эмигрировать из страны. Кинематограф был поставлен на службу нацистской пропаганде. Лишь небольшая группа режиссеров пыталась противопоставить свое творчество официальным идеям. Среди них *Х. Койтнер* («Китти и международная конференция», «Романс в миноре», «Улица Большая свобода, 7» и др.), *В. Штаудте* («Акробат, прекрасно!», «Я грезил о тебе»), *К. Хофман* («Рай для холостяков», «Я буду носить тебя на руках»).

В самом конце второй мировой войны материаль-

ная база немецкого кино была почти полностью уничтожена. Лежала в руинах студия УФА, сгорели архив, копировальные фабрики. Ведущие деятели кино либо жили в эмиграции, либо были отстранены от творческой деятельности. В послевоенные годы развитие немецкого кино пошло двумя различными путями — возникли две различные кинематографии: социалистическая — в Германской Демократической Республике (см. *Социалистических стран кинематография*) и кино ФРГ (см. *Федеративной Республики Германии кинематография*).

НЕМОЕ КИНО

Даже у киноведа-специалистов нет единого мнения по поводу особенностей немое кино как вида искусства. Одни считают, что у него есть свои законы, своя эстетика, а отсутствие слова признают достоинством, отличительным признаком этого искусства. Особая стилистика немое кино достигалась — с помощью искусного монтажа снятых на пленку эпизодов (см. *Монтаж в кино и телевидении*), крупного плана, света, композиции кадра, деталей, многих других компонентов.

Другие полагают, что с самого своего рождения немое кино стремилось к цвету, к стереоскопии, а главное — к звуку. И ссылаются на то, что еще в ранние годы снимались фильмы, рассчитанные на демонстрацию в сопровождении чтецов, находящихся за экраном, или в звуковом сопровождении с использованием граммофона, фонографа, музыки, исполняемой тапером на пианино или даже целым оркестром.

Немое кино было изобретено почти одновременно в нескольких странах. В США первые «живые картинки» начал демонстрировать в 1894 г. *Т. А. Эдисон*, в Англии это были аппараты *Р. У. Пола*. Но братья *Люмьер* во Франции впервые догадались соединить пленку с проекционным фонарем и в 1895 г. организовали первый киносеанс. Именно 1895 год считается временем рождения кино.

Какие же фильмы демонстрировали *Люмьер* на первом киносеансе? Это документальные кадры, изображавшие прибытие поезда на станцию, рабочих, которые после смены выходят из заводских ворот; эпизод кормления маленького ребенка и др.

Сначала кино было лишь технической новинкой, аттракционом. Но уже вскоре программы киносеансов стали заполнять снятые на пленку цирковые номера, комические сценки, видовые фильмы. Первым режиссером, применившим технические трюки для развития киноискусства, был француз *Жорж Мельес* (1861—1938). Используя макеты, двойную экспозицию, различного рода комбинированные съемки, он снимал небольшие фантастические фильмы («Путешествие на Луну», «Путешествие через невозмож-



Изобретатели кинематографа братья Луи и Огюст Люмьер.



Д. У. Гриффит.

ное»), кинофеерии на сюжеты знаменитых сказок Ш. Перро («Красная Шапочка», «Золушка» и др.).

С 1908 г. начались постановки так называемых художественных серий, чаще всего это были снятые на пленку известные театральные спектакли, литературные произведения.

Проходит еще десятилетие — и кино дифференцирует свои жанры, создает новые (см. *Виды и жанры кино*). Появляются детективы, комические фильмы, вестерны. Большой популярностью у зрителей пользуются многосерийные приключенческие фильмы.

Развитие выразительности киноязыка шло по пути усложнения смыслового и усиления эмоционального воздействия зрительного ряда, живописно-пластических и монтажных конструкций, совершенствования драматургии, приспособленной к специфике немого кино. Разработка форм монтажа (см. *Монтаж в кино и телевидении*), системы планов и движений киноаппарата (см. *Кадр, план, ракурс*) позволяла показывать

реальные или игровые эпизоды в различных сочетаниях и с разной степенью укрупнения. Одним из главных приемов эмоционального воздействия стал перекрестный монтаж: убыстрение темпа чередования фрагментов двух одновременных рядов событий как бы нагнетало напряжение.

В 20-е гг. кино стало поистине массовым искусством, чему, в частности, способствовало творчество таких крупных американских режиссеров, как Д. Гриффит и Т. Инс. Богатое смысловое содержание, цельность и философская глубина сближали их лучшие произведения с идеями и образами мировой литературы. В годы немого кино началась деятельность выдающегося актера и режиссера Ч. Чаплина. Начав с трюковых комических фильмов, Чаплин впоследствии создал фильмы, вошедшие в золотой фонд мирового искусства. Это — «Малыш», «На плечо!», «Цирк», «Золотая лихорадка» и др. В них зрители полюбили прежде всего трогательный образ Чарли — безработ-

И. И. Мозжухин в роли Германна в фильме «Пиковая дама». 1916. Режиссер Я. А. Протазанов.

Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота. Один из сюжетов первого в мире фильма братьев Люмьер.



ного бродяги, маленького, беззащитного, но бесстрашного и неунывающего человека. В первых своих звуковых картинах — «Огни большого города» и «Новые времена» Чаплин как бы синтезирует все лучшее, что было им найдено в немом кино, и пока еще очень осторожно использует звук.

В дореволюционном русском кино выдвинулся целый ряд крупных режиссеров (Я. А. Протазанов, Е. Ф. Бауэр, В. Р. Гардин), талантливых актеров (В. В. Холодная, И. И. Мозжухин, В. А. Полонский).

Расцвет немого кино в Советской стране приходится на 20-е гг., когда в искусство пришли новые, призванные революцией художники. Работы С. М. Эйзенштейна, В. И. Пудовкина, А. П. Довженко относятся к наивысшим достижениям искусства XX в. Фильмы «Броненосец „Потемкин“» и «Октябрь» Эйзенштейна, «Мать» и «Потомок Чингисхана» Пудовкина, «Арсенал» и «Земля» Довженко составили целую эпоху в развитии кино. В немом кино начинали свою деятельность режиссеры, прославившие советский кинематограф в последующие годы. Но и первые их фильмы были уже зрелыми произведениями, отличавшимися своеобразным почерком, стилем, раскрывавшими глубокий смысл революционных преобразований. В этих фильмах изображаются герои — создатели социалистического общества, волнующие их проблемы, борьба нового со старым, отжившим, утверждаются чувства патриотизма и интернационализма, дается новая трактовка произведений литературной классики. Лучшие киноленты отечественного немого кино: «Обломок империи» Ф. М. Эрмлера, «Кружева» С. И. Юткевича, «Третья Мещанская» А. М. Роо-





ма, «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» Л. В. Кулешова, «Шинель» и «Новый Вавилон» Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга, «Россия Николая II и Лев Толстой» Э. И. Шуб, «Пышка» М. И. Ромма, первые работы Д. Вертова, мастеров многонационального советского кино М. Э. Чиаурели, А. И. Бек-Назарова, Ю. В. Тарича и многие другие фильмы позволяют говорить о том, что революционное советское киноискусство находится в авангарде мирового кино.

Постепенно разработка выразительных средств немого кино привела к вызреванию в его недрах необходимости использования звука. Становилась очевидной ограниченность ресурсов мимики для выражения на экране сложных чувств и взаимоотношений.



ЧАРЛЗ СПЕНСЕР ЧАПЛИН (1889—1977)



Замечательный актер и режиссер Чарли Чаплин почти полвека появлялся на экране, неизменно вызывая горячие симпатии зрителей. За это время взошли и погасли тысячи других «звезд», а он продолжал оставаться любимцем публики. В чем же секрет этой непреходящей популярности? Ответ на этот вопрос далеко не однозначен. Здесь и огромное актерское и режиссерское мастерство, и безукоризненное владение искусством смешного, и удивительное умение соединять комическое с трагическим. Но главное, что всегда обеспечивало ему успех, — это подлинный гуманизм, любовь к людям, которая получила зримое воплощение в созданном им образе «маленького человека» Чарли.

Этот персонаж хорошо знаком Чаплину — ведь он сам вышел из гущи народа. Чарли Чаплин родился в Лондоне, в семье артистов мюзик-холла и еще ребенком стал выступать на сцене. В 1907 г. он был принят в труппу пантомимы Ф. Карно, с которой в 1913 г. приехал на гастроли в США. Здесь он начал сниматься в кино у известного режиссера М. Сеннета.

В 1914 г. двадцатипятилетний актер де-

бютировал на экране в фильме «Зарабатывая на жизнь». Но лишь имея за плечами уже десяток коротких кинолент, Чаплин наконец в одном из своих фильмов нашел постоянный, столь полюбившийся впоследствии зрителям облик Чарли: непомерно широкие штаны и пиджачок в обтяжку, «утиная» походка и усики, котелок и тросточка.

Из фильма в фильм (а их только в 1914 г. вышло свыше 34) этот бродяга, старавшийся казаться джентльменом, бегал, падал, кувыркался, швырял торты с кремом и получал ответные прямо в лицо, — словом, использовал всем известные приемы клоунады и фарса. Однако уже в «Банке» (1915) зрителей поразил грустный взгляд одинокого героя, а в «Иммигранте» (1917) появились первые приметы его столкновения с враждебной ему и миллионам таких же бедняков, как он, действительностью капиталистической Америки.

В полную силу эти тенденции проявились в 20-е гг., когда Чаплин основал (1923) собственную студию и начал выпускать полнометражные картины, где он был не только актером, сценаристом, режиссером,

Слева:
Известные артисты русского немого кино В. Холодная и В. Полонский. 1918.

Кадр из фильма «В компании Макса Линдера». 1964. В этот фильм вошли ленты с участием Макса Линдера, снятые в 1921—1922 гг.

Афиша к одной из кинокомедий 30-х гг. — фильму «Чашка чая» с участием И. В. Ильинского. Художники В. и Г. Стенберги.



Кадр из фильма «Земля». 1930. Режиссер А. П. Довженко.



Можно сказать, что *звуковое кино* получило творческую эстафету от немого кино, восприняло от него многие изобразительные особенности и приемы художественного языка.

Немые фильмы и по сей день любимы зрителями, они наполнены теплом и светом, несут в себе передовые идеи века. И не случайно в перечень из 12 лучших фильмов «всех времен и народов», составленный в Брюсселе в 1958 г. в результате опроса 117 кинокритиков из 26 стран, вошли 9 фильмов немого кино. Из них 3 советских.

И первым был почти единодушно назван «Броненосец „Потемкин“».

но и композитором — с приходом звука в кино (см. *Звуковое кино*). В лучших его картинах этих лет: «Золотая лихорадка» (1925), «Цирк» (1928) — переплетаются причудливая эксцентрика, грустный лиризм и острая сатира на буржуазное общество.

Вершины своего творчества Чаплин достиг в 30-е гг. Его первый звуковой фильм «Огни большого города» (1931), несмотря на кажущуюся камерность тематики о любви Чарли к слепой цветочнице и взаимоотношениях этого нищего бродяги с миллионером, отличался глубиной художественного мастерства, в нем художник достиг высоких социальных обобщений. Наивысшее развитие социальное содержание получило в фильме «Новые времена» (1936): безработный герой после множества злоключений выражает стихийный протест против нечеловеческих условий жизни. Созданный Чаплиным еще в немых фильмах комический и обаятельный образ маленького бродяги теперь становится глубоко драматичным. Его душевная чистота и гуманность противостоят и тупому равнодушию миллионера, и грубости всемогущей полиции, и бесчеловечности конвейеризации производства, и самим законам капиталистического общества, порождающим социальную несправедливость и нищету.

В 1940 г. выходит в свет фильм Чаплина

«Великий диктатор», где помимо своей традиционной роли «маленького человека» (парикмахера) режиссер играл еще и фашистского главаря Аденоида Хинкеля, имевшего с Гитлером даже портретное сходство. В этом политическом памфлете, ярко отразившем гражданскую позицию его создателя, разоблачается человеконенавистническая сущность фашизма.

Послевоенный фильм Чаплина «Месье Верду» (1947), обличавший лицемерие капиталистического общества, вызвал яростную кампанию американских реакционных кругов против режиссера. В результате Чаплин покинул США и с 1953 г. поселился в Швейцарии. К последним его кинематографическим работам принадлежат фильмы «Огни рампы» (1952), «Король в Нью-Йорке» (1957), «Графиня из Гонконга» (1967).

Творчество Чаплина оказало глубокое влияние на развитие мирового кино. За свою прогрессивную деятельность в искусстве в 1954 г. он был награжден Международной премией Мира.



Кадр из фильма «Золотая лихорадка». 1925. Режиссер и исполнитель главной роли — Чарльз Чаплин.

О, П

ОПЕРАТОР КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Оператор — один из основных создателей фильма, работающий вместе с постановщиком и художником над его идейно-художественным решением и непосредственно ведущий съемку. Работа оператора определяет изобразительные достоинства картины. Его «орудие производства» — кинокамера. Но в ней не следует видеть лишь техническое средство фиксации фильма на пленку. Оператор работает по художественным законам живописи. «Живопись, — писал Леонардо да Винчи, — связана со всеми десятью атрибутами зрения, а именно — тьмою и светом, цветом и фактурой, формой и расположением, удаленностью и приближенностью, движением и покоем». И оператор, используя в своей работе все эти атрибуты, должен всегда помнить, что снимает не просто какой-то момент жизни, а жизнь в ее движении. Потому что основная эстетическая особенность кино состоит в том, что оно является искусством движущегося изображения.

Операторская техника сложна и многообразна. Человека, впервые попавшего на съемочную площадку или в павильон, поражает нагромождение осветительных приборов, отражателей, разного рода кранов и тележек, путаница проводов. Все это, главным об-

разом, хозяйство оператора. Краны помогают ему вести ракурсную съемку, т. е. съемку под разными углами: то из-под потолка, то от пола, то справа, то слева и т. д. Простейшие результаты ракурсной съемки: взгляд на человека снизу — человек кажется монументальным и величественным, сверху — человек кажется маленьким, как бы «придавленным». Тележки дают возможность вести съемки при движении (профессиональное название — трэвеллинг), показывать панорамы, сопровождать движущихся героев, войти в толпу и т. д. Еще больший эффект могут дать съемки с движущегося автомобиля или вертолета. Именно так были сняты в киноэпопее «Освобождение» впечатляющие батальные сцены атак тысяч солдат, множества танков и самолетов.

Свет и цвет — важные средства для решения ки-



Э. К. Тиссэ — один из основоположников советского операторского искусства.



Кинооператор и его помощники на киносъемке.



Высоким мастерством отличаются работы в кино советского оператора В. И. Юсова, снимавшего такие известные фильмы, как «Иваново дет-

ство», «Я шагаю по Москве», «Они сражались за Родину», «Солярис» и др.

разцы работы со светом, умело пользовавшиеся светом и тенью так же, как художники красками: в советском кино — Э. К. Тиссэ, А. Н. Москвин, А. Д. Головня и другие, в немецком — К. Фрейнд, в американском — Г. Толанд и другие.

В современном цветном кино на первое место вышли задачи колористического решения, однако при этом сохраняется и роль света. Задачи операторов усложнились, но зато расширились возможности. В этой связи еще раз обратимся к эпопее «Освобождение», в частности к той сцене, где показан тан-

Оператор телевидения за работой.



ноживописных задач фильма. Этому кино с самого начала училось у живописи. Когда в 1912 г. оператор А. А. Левицкий снял картину «1812 год», то для ее светотеневого решения он взял за образец цикл картин В. В. Верещагина, посвященных Отечественной войне 1812 г. Позже операторы использовали и «рембрандтовский» свет, и особенности живописи импрессионистов, и четкость сочетаний черного и белого в графике. Понятно, что светотеневое, а ныне цветосветовое решение должно служить драматургии фильма и психологической характеристике персонажей. Так, известный фильм «Мать» был снят оператором А. Д. Головней в основном в мрачных, тревожных тонах, точно передающих атмосферу дореволюционной России.

В период черно-белого кино известны многие замечательные операторы, давшие непревзойденные об-

кодовый бой на Курской дуге, под Прохоровкой, — сцене, являющейся примером высокого операторского мастерства. Оператор И. М. Слабневич сначала трэвеллингом снимает сближение танковых масс, потом с ручной камерой как бы вводит нас в гущу сражения, показывая, как танки расстреливают друг друга в упор и как танкисты, выскакивая из горящих машин, вступают в рукопашный бой с врагами. Но напряжение этого решающего боя передается не только показом действия — не менее важен здесь и колорит. Цвет сцены багровый, цвет зарева; наползающий черный дым сгущает краски, усиливает эмоциональное напряжение.

Используя ручную камеру, оператор входит с нею в мизансцену фильма, в круг действующих лиц. Он делается как бы участником действия, а зачастую его взгляд становится как бы взглядом зрителя фильма.

Камера, как говорят в таких случаях, субъективизируется. И это лишь один из бесчисленных приемов операторского мастерства.

В работе с кинокамерой оператор использует набор различных объективов к ней. Правда, в последнее время объективы заменяются так называемым трансформатором — объективом с переменным фокусным расстоянием, позволяющим с одной и той же точки снимать и дальние, общие планы, и ближние, крупные. Это удобно: можно показать улицу, толпу и мгновенно, не двигаясь с места, найти и выделить в ней лицо героя фильма. Такие съемки обычны в современном кино.

Надо заметить, однако, что, как ни важна техника, в кино, как и в любом другом виде искусства, успех в конечном счете определяется талантом и мастерством авторов фильма. История кино знает случаи, когда замечательные художественные результаты достигались с помощью простейшей техники. Например, оператор Д. П. Демущий снял в 1930 г. фильм «Земля» давно забытым, примитивным объективом-моноклем, поразив зрителей поэтичностью изображения.

В документальном кино есть понятие «автор-оператор», означающее, что один и тот же человек совмещает профессии и режиссера, и оператора. История кино знает и случаи, когда фильмы снимались в одиночку. Так, например, в 20-х гг. американец Р. Флаэрти поселился у эскимосов на берегу Гудзонова залива и снял о них фильм «Нанук с Севера», вошедший в классику киноискусства. Часто автором-оператором выступал известный советский документалист Р. Л. Кармен.

Но в принципе задачи оператора документального кино сводятся к возможно более правдивому отображению жизни, что в то же время подразумевает точный отбор наиболее важного в ней и умение выразительно запечатлеть это на пленке. Очевидно, здесь задачи оператора сходны с задачами журналиста. Это становится бесспорным, когда мы обращаемся к старым кинодокументам, к хронике былого: мы уже не интересуемся художественными качествами съемки, нам важна лишь мера их жизненной правды.

На телевидении операторы обычно либо примыкают к тем, кто снимает игровые картины и программы, и тогда подчиняются общим художественным требованиям игрового кино, либо должны уметь сочетать профессии оператора и журналиста. Репортаж в телевидении, съемки с места событий (не имеет существенного значения, идут они прямо в эфир или предварительно записываются мониторами) тоже ценны в первую очередь своей подлинностью, выявлением в событии самого существенного и интересного. Кроме того, в телевидении съемки репортажа, скажем, футбольного матча ведутся с нескольких камер. В эфир идут лучшие кадры (после «электронного монтажа», осуществляемого режиссером). Эта специфика телевидения, конечно, в какой-то мере помогает операторам, но вместе с тем требует от них высокой точности и профессионализма.

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

Оперный театр объединяет музыку, драматическое, актерское и изобразительное искусство в одно многокрасочное целое. Главное в опере — музыка, и поэтому ее автором является композитор. В сценическом действии оперы участвуют певцы-солисты и хор; их пение сопровождается звучанием оркестра. Подобно тому как оркестром управляет дирижер, игрой актеров-певцов руководит режиссер-постановщик, понимающий специфику музыкального театра. Композитор (в большинстве случаев) сочиняет музыку на готовое либретто (текст оперы) или пишет его сам. В оформлении спектакля участвуют художники-декораторы и костюмеры. Нередко в оперу вводятся балетные фрагменты.

В зависимости от сюжета и его осмысления композитором различают трагическую, комическую, драматическую, лирическую, эпическую оперы и их разновидности. Характеры действующих лиц, их внутренний мир раскрываются в ариях, которые соответствуют монологам в драматическом спектакле. Так, музыка арии князя Игоря из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» создает многогранный целостный портрет героя, томящегося в половецком плену. В ней выражена скорбь о гибели войска, и жажда освобождения Родины, и любовь к Ярославне. Драматические сцены, духовные поединки героев часто передаются в дуэтах, трио, квартетах и других музыкальных ансамблях. Мысли и чувства больших людских масс выражает хор. Перечисленные формы образуют музыкальную «сердцевину» оперы: в их основе лежит выразительная, запоминающаяся мелодия. Но наряду с этим пение может приближаться и к человеческой речи — так возникает речитатив, гибко реагирующий на малейшие изменения эмоциональных состояний.

Перед началом спектакля (еще до поднятия занавеса) оркестр исполняет увертюру или более короткое вступление, они раскрывают слушателю характер оперы. Стремительный темп увертюры В. А. Моцарта к «Свадьбе Фигаро» прекрасно передает атмосферу «безумного дня», а вступление к «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова рисует картину сказочного зимнего леса. Иногда композиторы пишут оркестровые вступления и к отдельным действиям (симфонические антракты). В оркестре, как и в вокальной партии, могут звучать лейтмотивы — музыкальные темы, воплощающие тот или иной образ.

Представления с музыкой и пением были известны с давних времен (древнегреческая трагедия, средневековые мистерии, различные формы народного театра). Но оперная, музыкальная драматургия возникла тогда, когда сама музыка стала самостоятельным (не прикладным) искусством и смогла подчинить себе его другие виды. Первые оперы («Дафна», «Эв-

ридика») были созданы в конце XVI в. во Флоренции. Их авторы — музыканты Я. Пери, Дж. Каччини, поэт О. Ринуччини — стремились подражать древнегреческой трагедии, ее нерасторжимо единству слова и музыки. Крупнейшим новатором, открывшим широчайшие перспективы развития оперного театра и нового музыкального стиля (основанного на выразительном пении с инструментальным сопровождением), был итальянский композитор К. Монтеверди (среди его опер — «Орфей», «Коронация Поппеи»). В первой половине XVII в. открываются оперные театры в Риме, Венеции, а затем в Неаполе. В творчестве А. Скарлатти, создавшего более 100 опер, закрепляются основные принципы оперы-серии (серь-

езной оперы), действующими лицами которой были герои античной мифологии или истории. Итальянская опера постепенно вошла в культуру всех европейских стран; к опере-серии обращались композиторы разных национальностей (Г. Ф. Гендель, В. А. Моцарт).

В XVIII в. завершилось формирование комической оперы — оперы-буффа. Ее истоки — в веселых народных представлениях, в комедии масок. Уже не боги и герои, а обыкновенные, простые люди стали ее главными действующими лицами. И музыка отличается большей простотой, опорой на танцевальные мелодии и ритмы. Среди лучших опер этого жанра — «Свадьба Фигаро» Моцарта и «Севильский цирюльник» Дж. Россини (обе — по комедиям П. Бомарше), до наших дней

ФЕДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН (1873—1938)



«...В русском искусстве Шляпин — эпоха, как Пушкин», — писал А. М. Горький о замечательном русском певце и артисте Федоре Ивановиче Шляпине. Многие, наверное, знают, что существует выражение «слушать оперу». Распространенным было мнение, что голос — единственное достояние певца. Высокий, или баритональный, бас удивительного, «бархатного» тембра был поставлен у Шляпина от природы, звучал мощно и полнозвучно, славился разнообразием интонаций, оттенками, переходами, полутонами. Соединяя богатую вокальную палитру с могучим драматическим даром, глубиной страстной многогранной натуры, Шляпин создал на отечественной сцене неповторимые реалистические образы, получившие мировое признание. Иван Сусанин и Мельник, ассирийский военачальник Олоферн и нищий Еремка — роли, сыгранные Шляпиным в операх М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. Н. Серова, и другие — «это все, — как писал советский искусствовед Б. В. Асафьев, — не театральные маски, а человеческие жизни, воскрешаемые на каждом спектакле великим русским артистом». Вершинами творчества Шляпина стали созданные им образы Ивана Грозного в «Псковитянке» Н. А. Римского-Корсакова и Бориса Годунова в одноименной опере М. П. Мусоргского. Они были исполнены шекспировской мощи, проникнуты глубоким знанием русской истории. Многие из шляпинских партий западноевропейского репертуара, такие, как Мефистофель в «Фаусте» Ш. Гуно и одноименной опере А. Бойто, Дон Базилио в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини, стали образцами мирового оперного искусства.

Шляпин, первый русский певец, полу-

народным художником. Он глубоко знал жизнь русского народа; путь артиста напоминал судьбу его выдающегося современника и друга Максима Горького. Мальчик из Суконной слободы, где жила казанская беднота, Федор Шляпин рано узнал голод и нищету, прошел трудную школу жизни, работая в подмастерьях у сапожника, скорняка. Его университетами стали скитания по России, поиски работы, куска хлеба. Любовь к русской народной песне, рано вспыхнувшая в нем страсть к театру помогли Шляпину найти свое призвание и выстоять в жизненных испытаниях.

Большинство оперных партий Шляпин исполнил на сцене Московской частной русской оперы С. И. Мамонтова (1896—1899), пел в Москве в *Большом театре* и в Петербурге в *Мариинском театре* (ныне *Ленинградский академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова*). После Октябрьской революции, в 1918 г., он был удостоен высокого звания народного артиста Республики.

В 1922 г. Шляпин уехал на гастроли за границу, где и прожил всю дальнейшую жизнь. Умер в Париже в 1938 г.

Его замечательное творчество явилось живым воплощением талантливости русского народа.

Сцена из оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. Большой театр. Москва. В роли Садко — Е. Е. Нестеренко.



Сцена из оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Молдавский театр оперы и балета. Кишинев. В роли Лизы — Мария Биешу.



Сцена из оперы «Чародейка» П. И. Чайковского. Новосибирский театр оперы и балета.



не утратившие обаяния искренней жизнерадостности и светлой, грациозной лирики.

Вслед за Италией опера возникает в ряде стран Европы. Французская «лирическая трагедия» XVII—XVIII вв. (Ж. Б. Люлли, Ф. Рамо), близкая классицистскому театру П. Корнеля и Ж. Расина (см. *Классицизм*), отличалась особой пышностью, торжественностью постановки (в ней обязательно участвовал хор, балет). Английская культура дала единственную классическую оперу — «Дидона и Эней» Г. Пёрселла. Вторая половина XVIII в. ознаменовалась рождением комической оперы во Франции («Деревенский колдун» Ж. Ж. Руссо), в Германии (так называемый зингшпиль), России, Польше, Чехии и других странах.

В XVIII в. блестящих высот достигло искусство бельканто (в переводе с итальянского *bel canto* буквально «прекрасное пение»). Певец-виртуоз стал центральной фигурой спектакля, и нередко опера становилась своеобразным «концертом в костюмах», терялась внутренняя связь ее элементов. Против этого активно выступил австрийский композитор К. В. Глюк. В своих операх «Орфей», «Альцеста», «Ифигения в Авлиде» он стремился прежде всего к единому развитию драматического действия, к воплощению возвышенных этических идей, к правде человеческих чувств.

Новую жизнь вдохнул в оперное искусство Моцарт. Каждого из своих героев он наделяет особым, неповторимым характером, показывает жизнь в ее контрастах, переходя от шутки к глубокой серьезности, от веселья к тонкой поэтической лирике (оперы «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта»).

Опера XIX в. испытывает воздействие нового, романтического мироощущения (см. *Романтизм*). Оно ска-

залось в элегической плавности мелодий В. Беллини, в фантастическом, сказочном колорите опер К. М. Вебера («Вольный стрелок», «Оберон») и особенно в музыкальных драмах Р. Вагнера. В своих операх Вагнер стремился к достижению высшего единства музыки и драмы, он брал сюжеты из древнегерманских мифов и легенд. Таковы его грандиозная тетралогия «Кольцо нибелунга» (поставленная в специально выстроенном театре в Байрёйте), оперы «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда» и др. Особое значение придавал Вагнер оркестру.

Новых высот достигли итальянская и французская оперные школы, обладавшие своими традиционными центрами (театр «Ла Скала» в Милане, «Гранд-Опера» в Париже). Музыкальная драма Дж. Верди — кульминация всей трехсотлетней истории итальянской оперы. Героические хоры из опер молодого Верди (композитор часто брал сюжеты из истории борьбы с иноземными захватчиками) воспринимались итальянцами как призыв к национальному освобождению. В лучших его операх: «Риголетто», «Травиата», «Аида», «Отелло» — с огромной эмоциональной силой и правдивостью воссоздается борьба человеческих страстей, драма личности. В столкновении с несправедливым общественным порядком и устоями герои Верди обнаруживают красоту и богатство душевного мира. Оперы Дж. Пуччини, Р. Леонкавалло, П. Масканьи отличаются лиризмом, свежестью музыкального языка, непосредственностью выражения.

Среди мастеров французской оперы выделяются Ш. Гуно (автор «Фауста»), Ж. Массне («Манон») и в особенности Ж. Бизе. В его «Кармен» бьющая ключом жизнь, зажигательные испанские ритмы образуют ярчайший контраст с трагедией главных героев.

В XIX в. возникает ряд «молодых» оперных школ: в Чехии выдвигаются Б. Сметана (среди опер которо-

го — веселая комедия «Проданная невеста») и А. Дворжак, в Польше — С. Монюшко, в Венгрии — Ф. Эркель.

Грандиозные перемены в мироощущении людей XX в. затронули и оперный театр: здесь мы видим огромное разнообразие новых форм. Пародийная «Трехгрошовая опера» Б. Брехта — К. Вейля, экспрессионистская драма австрийского композитора А. Берга («Воцтек»), основанная на афро-американском музыкальном фольклоре опера Дж. Гершвина («Порги и Бесс»), формы условного театра И. Ф. Стравинского (опера-оратория «Царь Эдип») и немецкого композитора К. Орфа («Умница») — вот лишь неко-



Выступление Еркеме Серкебаева на сцене Казахского театра оперы и балета имени Абая в Алма-Ате.



Сцена из оперы «Проданная невеста» Б. Сметаны в постановке Пражского Национального театра.

торые примеры из современного музыкального театра. Большое место опера занимает в творчестве Р. Штрауса, П. Хиндемита, Д. Мийо, Б. Бриттена и других композиторов. Возникает также рок-опера, соединяющая оперные формы со стилем рок-музыки.

Русская опера появилась в конце XVIII в. Поначала это была комическая опера («Мельник — колдун, обманщик и сват» М. М. Соколовского, «Скупой» В. А. Пашкевича; оперы Е. И. Фомина, Д. С. Бортнянского). XIX век дал новые жанры — героическую, волшебную, историко-романтическую оперу («Аскольдова могила» А. Н. Верстовского).

Создателем русской оперной классики по праву считается М. И. Глинка. Своего «Ивана Сусанина» он назвал «отечественной героико-трагической оперой». Как сказал критик В. Ф. Одоевский, Глинка здесь «возвысил народный напев до трагедии». Другая опера Глинки — «Руслан и Людмила» (по поэме А. С. Пушкина) — сказочно-эпическое повествование, «преданье старины глубокой».

Младший современник Глинки — А. С. Даргомыжский оперой «Русалка» положил начало жанру лирико-психологической драмы в русской опере. Особенно интересна его последняя опера — «Каменный гость», музыка которой опирается на интонации человеческой речи. Ближайшим последователем Даргомыжского, стремившимся к правдивости интонирования, стал М. П. Мусоргский. Вслед за речитативной оперой «Женитьба» (по одноименной комедии Н. В. Гоголя) появляются высшие достижения композитора — народные музыкальные драмы «Борис Годунов» и «Хованщина». Мусоргского привлекли в них трагические, переломные моменты в жизни русского общества, они проникнуты идеей отражения исторического «прошлого в настоящем».

Традиции Глинки продолжил А. П. Бородин в своей исторической эпопее «Князь Игорь», глубоко проникшей в характер двух народов — русских и половцев, в их прошлое.

Одной из вершин русской оперы XIX в. явилось творчество П. И. Чайковского, создавшего 11 опер. Среди них — психологические драмы «Евгений Онегин», «Пиковая дама».

Пятнадцать опер Римского-Корсакова стали украшением русского музыкального театра. Особенно привлекал композитора жанр оперы-сказки («Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», едкая сатира на самодержавие «Золотой петушок»), оперы-былины («Садко»). А в операх «Царская невеста» (по драме Л. А. Мея), «Моцарт и Сальери» (по одноименной трагедии А. С. Пушкина) композитор ставит в центр драму отдельных личностей, их трагическую судьбу.

Интенсивное развитие оперного искусства выдвинуло целую плеяду талантливых артистов, по всей стране открывались новые театры. В конце прошлого столетия в «дополнение» к существующим еще с XVIII в. *Большому театру*, *Мариинскому* (ныне *Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова*) в Москве открылся частный оперный театр

С. И. Мамонтова. Он объединил первоклассных музыкантов (там пел выдающийся русский певец *Ф. И. Шаляпин*, дирижировал С. В. Рахманинов), декорации и костюмы создавались знаменитыми художниками В. А. Серовым, К. А. Коровиным, В. М. Васнецовым, М. А. Врубелем и другими.

Оперные школы складываются у некоторых народов дореволюционной России; их развитие протекало под благотворным влиянием эстетических принципов русской оперной классики. Самобытность, национальный колорит присущи операм С. С. Гулака-Артемовского («Запорожец за Дунаем»), Н. В. Лысенко («Наталка-Полтавка»), М. А. Баланчивадзе («Дареджан коварная»), У. Гаджибекова («Лейли и Меджнун»), А. Т. Тиграняна («Ануш»).

Советские композиторы, опираясь на классические традиции, обогатили оперу новыми темами и образами. Советский музыкальный театр складывался как многонациональный. Крупнейший вклад в советскую оперу внес С. С. Прокофьев. Можно сказать, что само мышление этого композитора было по существу театральным. Удивительная яркость, образность делают его музыку как бы «зримой». Композитора привлекают события гражданской и Великой Отечественной войн («Семен Котко», «Повесть о настоящем человеке»), сюжеты из русской литературы («Игрок», «Огненный ангел», «Война и мир»), веселая сказка К. Гоцци («Любовь к трем апельсинам»), классическая комедия Р. Шеридана («Обручение в монастыре»). Другой классик советской музыки — Д. Д. Шостакович обращался к музыкальному театру, главным образом, в начале творческого пути. В опере «Нос» молодой композитор применяет остросовременные выразительные средства, оказавшиеся чрезвычайно близкими гоголевской сатире и гротеску. Опера «Ле-ди Макбет Мценского уезда» (в новой редакции «Катерина Измайлова») по Н. С. Лескову более полно раскрыла многогранный талант Шостаковича.

В сокровищницу советской оперы вошли замечательные образцы национальной классики: «Даиси» З. П. Палиашвили, «Алмаст» А. А. Спендиарова, «Кёр-оглы» У. Гаджибекова.

Советские композиторы воплотили в опере темы революционной борьбы («Мать» Т. Н. Хренникова), события гражданской и Великой Отечественной войн (его же «В бурю», «Тихий Дон» И. И. Дзержинского, «Семья Тараса» Д. Б. Кабалевского, «Зори здесь тихие» К. В. Молчанова). Привлекает их и история («Декабристы» Ю. А. Шапорина, «Петр Первый» А. П. Петрова), русская классическая литература («Мертвые души» Р. К. Шедрина). На сюжет французского писателя Р. Роллана Д. Б. Кабалевский пишет оперу «Кола Брюньон». В жанре рок-оперы работает А. Л. Рыбников («Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» по П. Неруде, «„Юнона“ и „Авось“» по А. А. Вознесенскому).

Интересными работами в жанре оперного искусства известны композиторы Р. М. Глиэр, В. Я. Шебалин, В. И. Мурадели, А. Н. Холминов, С. И. Сло-

нимский, О. В. Тактакишвили, Э. А. Капп, Н. Г. Жиганов, М. Т. Тулебаев и другие.

Большой вклад в развитие советского оперного театра внесли певцы А. В. Нежданова, Н. А. Обухова, М. Д. Михайлов, А. С. Пирогов, С. Я. Лемешев, И. С. Козловский, Г. М. Нэлепп, И. К. Архипова, Е. В. Образцова, Е. Е. Нестеренко; дирижеры А. Ш. Мелик-Пашаев, А. В. Гаук, Ю. Х. Темирканов. Постановкой опер занимались не только «чисто оперные» режиссеры (такие, как Б. А. Покровский), но и К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко (один из музыкальных театров Москвы носит их имя), В. Э. Мейерхольд.

По инициативе Н. И. Сац был открыт *Детский музыкальный театр*, приобщающий самых юных зрителей к непрестанно обновляющемуся искусству оперы.

ПАНТОМИМА

Пантомима занимает особое место среди других видов сценического искусства. Обычно под пантомимой понимается искусство создания сценического образа при помощи пластики актера, сценического движения, мимики, жеста.

В широком смысле слова пантомимическая игра присуща творчеству любого драматического артиста, служит основой актерской игры. Достаточно вспомнить высказывание К. С. Станиславского о «паузах» великих актеров: «Все они умеют досказать то, что недоступно слову; нередко действуют в молчании гораздо интенсивнее, тоньше и неотразимее, чем сама речь. Их бессловесный разговор может быть интересен, содержателен и убедителен не менее, чем словесный».



Эмоционально-выразительное движение актера, которое составляет природную стихию пантомимы и вне которого не существует актерского искусства, позволяет считать пантомиму исходной, основополагающей формой театра, при участии которой возникает все многообразие форм драматического и музыкального театра.

В более узком смысле слова под пантомимой издавна понимают особый жанр сценического искусства, в котором основными средствами выражения являются движение актера и специфическая техника этого движения. Жанр пантомимы известен с незапамятных времен: до нас дошли описания грандиозных пантомим античного мира (см. *Античный*



Вверху:
Артист пантомимы А. Елизаров.

Внизу.: Известный мастер пантомимы, французский артист Марсель Марсо (слева). Выступает В. Полунин.

театр), известны имена крупнейших актеров пантомимы прошлого — Гримальди (Англия), Дебюро (Франция) и других. Многовековую традицию имеет пантомимическое искусство в национальных театрах Востока (см. *Восточный театр*).

Искусство пантомимы в Европе стало складываться лишь в 20-х гг. нашего века. Основоположник европейской пантомимической школы известный деятель французского театра Этьен Декру использовал пантомиму как средство воспитания сценической выразительности актера драматического театра. Ученики Декру — замечательные французские актеры Жан-Луи Барро и Марсель Марсо применили достижения его школы для создания специфических пантомимических спектаклей и номеров, давших толчок к зарождению современной пантомимы. Искусство пантомимы получило широкое развитие в середине нашего века во многих странах Европы и Америки.

ПАРТИЙНОСТЬ ИСКУССТВА

Партийность искусства — идейная направленность художественного творчества, выражающая интересы определенных классов, социальных групп и проявляющаяся как в образном строе самого искусства, так и в общественных позициях и взглядах художников. В партийности обнаруживается зависимость искусства от общественной борьбы, раскрывается его идейность.

В прошлые эпохи художники, в том числе и деятели театра, далеко не всегда отчетливо сознавали классовый характер и социальный замысел своего творчества. Их взгляды проявлялись чаще всего в более или менее четко оформленных симпатиях и антипатиях, в приверженности к духовным ценностям, которые были так или иначе связаны с определенными классовыми устремлениями. В советском искусстве повысилось значение мировоззрения в творчестве художников, идейной направленности художественных произведений.

Создавая спектакль или кинофильм, режиссер, актеры и весь постановочно-исполнительский коллектив выявляют социальные позиции и устремления изображаемых героев, выражают свое отношение к ним и к трактовке существа их характеров и взаимоотношений с позиций определенного общественно-эстетического идеала (см. *Марксистско-ленинская эстетика*). Творя по велению сердца, деятели театра и кино вместе с тем бесчисленными нитями связаны с интересами и духовными ценностями тех или иных классов, а в социалистическом обществе — всего народа и ориентируются на эти ценности и интересы. В этом проявляется партийность их творчества.

Партийность не противоречит свободе творчества,

а является ее выражением. В статье «Партийная организация и партийная литература» (1905) В. И. Ленин показал, что «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя» (Полн. собр. соч. Т. 12. С. 104). Театральное искусство, как и любое другое, всегда выражало характер того общества, в котором оно создавалось. Подлинно художественные произведения, несмотря на отпечаток классовости, воплощали правдивое и народное содержание, и этим обуславливались их идейно-нравственная ценность и воздействие на общественную жизнь.

В современном буржуазном искусстве его партийность, определяемая интересами господствующего класса, лицемерно маскируется. В социалистическом обществе партийность означает тесную связь художественного творчества с жизнью и интересами народа и Коммунистической партии, с марксистско-ленинской идеологией. Партийность не ограничивает художника, а предоставляет ему полную свободу в выборе художественных средств, приемов и форм для наилучшего воплощения жизненного содержания в своем творчестве. В. И. Ленин подчеркивал, что партийность предполагает «обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию» (там же, с. 101). Партийность — необходимое условие глубокого проникновения искусства театра и кино в сущность социальных процессов, ярко и убедительно отображения на сцене и экране новых человеческих характеров и отношений, идейно-нравственных проблем социалистического общества.

«ПИККОЛО-ТЕАТРО»

«Пикколо» в переводе с итальянского означает «малый». «Пикколо-театро» — всемирно известный драматический театр в Милане — открылся 14 мая 1947 г. премьерой пьесы М. Горького «На дне».

Жизнь «Пикколо-театро» началась в пору освобождения страны от скверны фашизма, и слова Сатина о человеческом достоинстве прозвучали на премьере так, будто он родился в Италии и сейчас вместе с соотечественниками переживает пору общественного обновления.

Основатели «Пикколо-театро» режиссер Джорджо Стрелер и директор Паоло Грасси в своих поисках не помышляли начинать с нуля. «Мы не говорили: театр начинается с нас, — писал П. Грасси. — Мы полагали: театр продолжается в нас иным, чем он был, ибо каждая эпоха рождает свои зрелища, свою драматургию, устанавливает свои отношения с обществом». Не менее важным для основателей театра было, какую аудиторию воспитает этот театр. Целые поколения людей благодаря «Пикколо» обрели гражд-



«Вишневый сад» А. П. Чехова в постановке «Пикколо-театро». Режиссер Дж. Стрелер.

низация «Театра квартала» («ТК») — временных сценических площадок в разных районах города, преимущественно рабочих; спектакли «ТК» увидели тысячи зрителей.

Джорджо Стрелер (р. 1921) — художественный руководитель «Пикколо-театро». Демократ, антифашист, участник Сопротивления, он всегда был уверен, что тот не художник, кто не искренен в своем искусстве. За долгие годы работы в театре Стрелер создал замечательные постановки пьес К. Гольдони, Брехта, А. П. Чехова, Горького, А. Н. Островского, У. Шекспира, Л. Пиранделло, А. Салакру, Т. Уайлдера, Г. Ибсена, Ж. П. Сартра, С. Беккета и других авторов. Обращение к произведениям столь разных драматургов носило у Стрелера программный характер: каждая пьеса отвечала принципам «национального народного театра». Они были сформулированы режиссером еще в пору творческой молодости не без влияния Антонио Грамши: основатель Итальянской компартии, автор знаменитых «Тюремных тетрадей» считал народность неотъемлемой чертой реалистического искусства.

Спектакли Стрелера, как правило, одновременно лиричны (жизнь здесь показана через отношения между людьми), эпичны (сквозь земное, сквозь быт в них проступают очертания вечности) и историчны (пер-

данское самосознание и нравственные устои, сформировали свое отношение к миру, к самим себе. Театр не учил, как жить, но он помогал жить, он участвовал в жизни людей. И в этом, наверное, историческая роль «Пикколо-театро» в культурной и общественной жизни послевоенной Италии.

В 1951 г. при «Пикколо-театро» была основана студия на правах городского учебного заведения. Многие ее воспитанники по окончании работали на сцене родного театра.

Стрелер и Грасси с первых же дней вынашивали идею театра как культурного центра — с библиотекой, музеем, конференц-залами, магазином, где продавались бы книги и пластинки камерной музыки, и т. д. В 1964 г. Стрелер и Грасси опубликовали манифест «Новый театр — за новый театр», но он был реализован лишь частично. Так, в «Пикколо-театро» была введена абонементная продажа билетов на предприятиях со скидкой в выходные дни. Ежеквартально выходил журнал «Тетради «Пикколо-театро ди Милано», посвященный наиболее значительным постановкам театра, а также общим проблемам драматургии и сценического искусства.

Каждое десятилетие «Пикколо» подводил итоги своей деятельности, неукоснительно следуя завету *Бертольда Брехта*: анализируя сделанное, сомневаться. Одной из задач театра в 60-е гг. была орга-

Трагедия «Король Лир» У. Шекспира на сцене «Пикколо-театро». Режиссер Дж. Стрелер. В роли Лира — Т. Каррари.



сонаж выступает в них представителем своей эпохи, выразителем ее чаяний и стремлений).

В 1968 г. Стрелер оставил «Пикколо-театро» и возглавил молодежную группу «Театр и действие», состоявшую в основном из воспитанников его студии. Решение Стрелера об уходе из родного театра совпало с молодежным движением протеста, охватившим к концу 60-х гг. всю Европу. На группу «Театр и действие» режиссер возложил свои надежды строить театр, политически и экономически независимый, свободный от пут буржуазной культуры. Надежды эти, однако, не оправдались. В 1972 г. Стрелер вернулся в «Пикколо-театро», став не только его художественным руководителем, но и директором. Помимо «Пикколо» Стрелер по предложению французского правительства возглавил еще в 1983 г. и «Театр Европы», находящийся в Париже и привлекающий к сотрудничеству режиссеров и драматические коллективы из разных стран континента. «В „Театре Европы“, — считает Стрелер, — советский театр должен занимать видное место. Разве мог бы существовать европейский театр без Чехова и Станиславского, без того огромного вклада, который внесло русское и советское искусство в сокровищницу европейской культуры?»

В конце 1977 г. на гастролях в Москве был показан один из наиболее значительных спектаклей, поставленных Стрелером в «Пикколо-театро», — «Кампелло» («Перекресток») по пьесе Гольдони. В 1984 г. в СССР вышел перевод книги Стрелера «Театр для людей».

ПОЛИТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Термин «Политический театр» появился в 1929 г., когда один из крупнейших режиссеров нашего века — Эрвин Пискатор (1893—1966) в книге под таким же названием проанализировал свою режиссерскую практику 20-х гг. Будучи коммунистом, Пискатор не просто утверждал наличие связи между политикой и искусством, но и выдвинул куда более сложную задачу: театр должен призывать трудящихся к борьбе за освобождение от власти капитала, раскрывать на своей сцене неизбежность революции. Политический театр Пискатора был моделью такого театра, который, опираясь на марксистский анализ, исследовал социальные конфликты, их природу, становление и разрешение, способствовал пониманию характеров людей и их взаимодействия в общественном процессе.

В 1920 г. Пискатор создал в Берлине полупрофессиональный «Пролетарский театр», выступавший с агитационными пьесами. В 1925 г. по поручению Коммунистической партии Германии он поставил большое политическое обозрение «Вопреки всему» — о развитии революционного движения, вплоть до

убийства Карла Либкнехта и Розы Люксембург. Убедительность и достоверность спектаклю придавали кинокадры. Затем Пискатор был приглашен в берлинский театр «Фольксбюне» («Народная сцена»), где поставил ряд спектаклей о революционном движении (в том числе написанных на документальной основе), что привело его к конфликту с руководством театра. В 1927 г. режиссер получил возможность открыть собственный театр на Ноллендорфплац. Здесь раскрылись подлинный талант и истинная революционность Пискатора-режиссера, в частности в таких постановках, как инсценировка «Бравого солдата Швейка» Я. Гашека, «Заговор императрицы» А. Н. Толстого, поставленный в честь 10-й годовщины Октября под названием «Распутин, Романовы, война и восставший против них народ».

Пискатор не располагал тогда необходимой для его замысла драматургией, поэтому ему приходилось со своими помощниками, в их числе был и Б. Брехт, переделывать пьесы или прозаические произведения. Чтобы резче подчеркнуть свои политические и художественные цели, Пискатор прибегал к необычайно сложной и по тем временам истинно новаторской машинерии сцены: сложнейшим конструкциям, вмонтированным в планшет сцены конвейерным лентам — и, главное, широко использовал кино; для его постановок специально создавались фильмы. Власти быстро распознали опасность творчества режиссера для буржуазно-республиканского правительства и, пользуясь средствами финансового давления, вынудили признать Пискатора банкротом. В 1933 г. режиссер эмигрировал из страны. Но относительно небольшое число созданных им спектаклей прочно вошло в историю мирового театрального искусства.

Понятие «политический театр» имеет второй, более широкий смысл. Под ним понимают такие произведе-

Сцена из спектакля «Бравый солдат Швейк» по Я. Гашеку. 1928. Режиссер Э. Пискатор.





Сцена из спектакля «Синие кони на красной траве» М. Ф. Шатрова. Московский театр имени Ленинского комсомола.

ния театрального искусства, которые помогают обществу в решении «самого существенного» в политике: в «устройстве государственной власти» (Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 23. С. 239).

С этой точки зрения многие спектакли, начиная с первой из дошедших до нас античных трагедий — «Персы» Эсхила, окажутся произведениями политическими. При этом под ними можно и должно понимать не обязательно спектакли, содержанием которых является собственно политическое событие. Определенная историческая ситуация создает такое социальное настроение в обществе, когда подчас произведения искусства, не связанные, казалось бы, никак с политикой, способны сыграть истинно революционную роль.

Драматургические жанры политического театра разнообразны: от летучей «агитки» до трагедии. Они могут выполнять как стратегические, так и тактические функции в конкретной исторической ситуации. Драматургом стратегического политического театра был Брехт; тактическими произведениями были многочисленные агитпропспектакли революционного рабочего театра Европы, Азии и Америки. Одним из признаков политической пьесы служит преимущественное внимание не к психологии героев, а к их общественным поступкам.

Буржуазное театроведение считает политическим только такой театр, который находится в оппозиции к господствующему строю. Это неверно. «Женитьба Фигаро» П. Бомарше, кануна Великой французской революции 1789—1799 гг., была в такой же мере политическим произведением, как и «охранительная» русская драма (Н. В. Кукольник) времен Николая I. Советский политический театр начался с такого эпического полотна, как «Мистерия-Буфф» В. В. Маяковского. Произведения, повествовавшие о недавнем героическом прошлом («Штурм» В. Н. Билль-Белоцерковского, «Оптимистическая трагедия» Вс. В. Вишневского), — классические произведения советского политического театра. В наши дни обращение театра к публицистической драматургии М. Ф. Шатрова,

И. М. Дворецкого, А. И. Гельмана выявило то обстоятельство, что именно в их пьесах нашло отражение такое политическое революционное явление, как перестройка жизни всего нашего общества.

В капиталистических странах политическим театром оказывается театр, как защищающий антинародный строй, так и выступающий против него слева и справа. В период активизации общественной и политической жизни, особенно при назревании революционной ситуации, такой театр обретает ведущую роль. Так, например, в середине 60-х гг. с нарастанием антивоенного движения в Западной Европе и Америке, особенно среди молодежи, появились новые формы политического театра, преимущественно уличного (кукольный театр «Хлеб и куклы» в США и др.), а также политическая драма с острым идейным содержанием (в ФРГ — Петер Вайс, Рольф Хоххут).

ПОЛИЭКРАННОЕ, ПОЛИКАДРОВОЕ, ПАНОРАМНОЕ КИНО

Особенностью полиэкранного и поликадрового кино является их большая информативность. За короткий промежуток времени посетитель может получить значительно больше информации, чем в обычном кино. Для демонстрации полиэкранного кино используются несколько близко расположенных друг к другу экранов. На них проецируется программа, которая состоит из ряда кинофильмов, связанных единой композицией и общим звуковым сопровождением (чаще всего стереофоническим).

Впервые идеи полиэкранного кино были реализованы французским режиссером А. Гансом в кинофильме «Наполеон» (1927). Однако в художественной кинематографии этот принцип дальнейшего применения не получил. Сейчас полиэкранное кино широко используется на различных выставках. Иногда это кинозрелище дополняется проекцией диапозитивов, игрой актеров вблизи экранов. Недостатком

полиэкранного кино является сложность технических средств (нужно обеспечить синхронную работу нескольких кинопроекторных и звукозаписывающих аппаратов).

Этого недостатка не имеет поликадровое вариоскопическое кино. (Оно также широко применяется на выставках.) На экран проецируется единый кинофильм. На пленке находятся несколько кадров, которые связаны между собой по смыслу, но не представляют слитного изображения. Наряду с поликадровым методом, т. е. с одновременной проекцией на экран нескольких кадров, используется вариоскопический метод. Он позволяет изменять форму и размеры отдельных кадров в зависимости от композиции изображения, получать более эффектные изобразительные решения.

Всесоюзным научно-исследовательским кинофотоинститутом (НИКФИ) и киностудией «Мосфильм» разработана система поликадрового вариоскопического кино «Совполикадр». Она базируется на киноаппаратуре, применяемой в системе широкоформатного кино. В 1970 г. по этой системе на киностудии «Мосфильм» был снят поликадровый вариоскопический фильм «Наш марш» (режиссер А. С. Шеин), посвященный 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Поликадровый вариоскопический метод используется также в игровых кинофильмах. Отдельные монтажные поликадры включались в игровые фильмы: «Айболит-66» (режиссер Р. А. Быков), «Победа» (режиссер Е. С. Матвеев) и др.

В НИКФИ была разработана система вариоскопического панорамного кино «Варио-70». Кинофильм «Молодость» (режиссер И. Г. Грек), снятый на Центральной студии документальных фильмов по этой системе, демонстрировался в 1970 г. на Международной выставке ЭКСПО-70 в Японии.

Для демонстрации панорамного кино применяются большие изогнутые экраны. Охваченные изображением зрители чувствуют себя ближе к реальным условиям жизни, возникает эффект присутствия. В 1952 г. в США была создана система панорамного кино «Синерама». Съемка и проекция фильмов производились с помощью трех синхронно движущихся пленок. Три частичных изображения на экране стыковались, образуя единое изображение. Демонстрация фильма сопровождалась стереофоническим звуком.

В 1957 г. в СССР была разработана аналогичная система панорамного кино — «Кинопанорама». Панорамные кинофильмы по системам «Синерама» и «Кинопанорама» пользовались успехом у зрителей. Однако из-за недостатков, связанных с ухудшением качества изображения, а также технической сложности они были заменены другими, более совершенными системами.

Разновидностью панорамного кино являются системы «Кругорама», разработанная в СССР, и «Циркорама», разработанная в США. В этих системах экран имеет цилиндрическую форму и окружает зрителей со всех сторон. В кинотеатре «Кругорама» на ВДНХ

в Москве проекция осуществляется 11 кинопроекторами одновременно. Продолжительность фильмов — около 20 мин. Киносъемка производится устройством, состоящим из 11 киносъемочных аппаратов, расположенных по окружности. Фильмы снимаются документального и видового характера.

В Канаде разработаны системы панорамного кино «Аймекс» и «Омнимекс», основанные на использовании объективов с большим углом зрения, что позволяет устранить стыки между частичными изображениями на экране и тем самым повысить качество изображения.

В системе панорамного кино «Аймекс» зритель видит изображение спереди и сбоку, а в системе «Омнимекс» — еще и сверху. Для этого используются сверхширокоугольные объективы «рыбий глаз». Экран выполняется в виде купола — полусферы. Десятки кинотеатров панорамного кино по системам «Аймекс» и «Омнимекс» работают в США, Канаде и Франции.

Практическое использование систем полиэкранного, поликадрового, вариоскопического, панорамного кино отвечает многообразию интересов миллионов зрителей, позволяет в лучшей мере удовлетворить их культурные запросы.

ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ ФИЛЬМ

Этим термином обозначают группу киножанров (или жанр, имеющий много разновидностей), для которых характерна острая, напряженная, развертывающаяся фабула, основанная на приключении, т. е. происшествии неожиданном, нарушающем привычный ход жизни, заключающем в себе потенциальную опасность и побуждающем героя к действию. Непредсказуемость и случайность событий, а также сопутствующие им опасность и безотказная готовность героя действовать в особых обстоятельствах, с риском для жизни преодолевать многочисленные препятствия, добываясь цели, — вот основа приключенческой драматургии, которую кино унаследовало от литературы. В качестве условий, которые порождают приключения, могут выступать различные обстоятельства: общественно-исторические катаклизмы, ломающие устоявшийся уклад жизни (война, революция); враждебная или незнакомая герою среда (преступный мир, вражеский тыл, другая цивилизация, законы которой неведомы, и т. п.).

Первым приключенческим фильмом в истории мирового кино принято считать картину «Большое ограбление поезда» (1903, режиссер Э. С. Портер), положившую начало богатой биографии американского вестерна (см. *Северной Америки стран кинематография*).

В процессе своего развития кинематограф вносил в первоначальную модель приключенческого фильма драматургические и зрелищно-выразительные изме-

П. П. Кадочников в фильме «Подвиг разведчика». 1947. Режиссер Б. В. Барнет.

Кадр из фильма «Красные дьяволы». 1923. Режиссер И. Н. Перестяни



нения. Расширение изобразительных возможностей экрана и освоение разнообразного материала, который предлагали кинематографу история и современность, помогли в дальнейшем выделиться и оформиться другим жанровым разновидностям приключенческого фильма. Так, на рубеже 20—30-х гг. в западном кино возник гангстерский фильм — с преступником или преступным синдикатом в центре сюжета (из современных фильмов к этому жанру относится американский фильм «Крёстный отец» режиссера Ф. Копполы). Тогда же зародился триллер (от английского thrill — волнение) — особая разновидность западного приключенческого кинематографа, в которой для повышения эмоционального эффекта максимально нагнетается опасность происходящих событий.

Характерные образцы этой жанровой разновидности дает, к примеру, творчество англо-американского режиссера А. Хичкока (фильмы «Человек, который слишком много знал», «Головокружение», «Психоз» и др.).

С появлением звука в кино экран освоил и собственно детективные сюжеты, в которых приключением, сохраняющим свои качества (неожиданность, опасность), становится раскрытие запутанных тайн, загадочных преступлений. Эта классическая модель приключенческого фильма заимствована кинематографом у литературы, где ее родоначальниками были Э. По, А. Конан Дойл, У. Коллинз, а среди продолжателей — писатели Г. Честертон, Ж. Сименон, А. Кристи и другие. Приключенческий кинематограф наших дней продолжает использовать эту модель, так как она, по оценке С. М. Эйзенштейна, «самое очищенное, самое отточенное построение», обеспечивающее зрителям максимальное эмоциональное напряжение, заставляющее их вместе с персонажем,

Кадр из фильма «Всадник без головы» (по одноименному роману Майи Рида). 1973. Режиссер В. П. Вайншток.



П

ведущим расследование, биться над загадкой, пытаться сорвать маску со Зла.

Наследником историко-авантюрного романа в кино стал фильм «плаща и шпаги», представляющий собой условно-историческое приключенческое повествование, романтический герой которого (рыцарь, мушкетер или благородный разбойник) силой, ловкостью и отвагой бескорыстно и преданно служит делу справедливости. Ему свойственно не только попадать в приключения, но и самому их создавать. Большое место в этой жанровой разновидности занимают эпизоды с фехтованием и скачками. Выразительными примерами фильма «плаща и шпаги» могут служить многочисленные — близкие к тексту и вольные — киноверсии «Трех мушкетеров» по А. Дюма, начиная от самых ранних, с участием «кинозвезды» 20-х гг. Дугласа Фербенкса, а также фильмы «Фанфан-Тюль-



пан» с участием Жерара Филипа, «Железная маска» с Жаном Маре в главной роли и др.

Элементы приключенческого повествования — погони, поединки, загадки и преодоление препятствий — нередки и в *научно-фантастических фильмах*.

Отдельную группу, хоть и не столь богато представленную в мировом кино, составляют фильмы-путешествия, в которых источником приключений и сопутствующих им опасностей обычно выступает неосвоенная географическая среда.

В 70-е гг. в кинематографе Запада появились фильмы катастроф, которые выражают неуверенность и тревогу человека в западном мире, его чувство беззащитности перед стихийными силами природы и открытиями технологической эры.

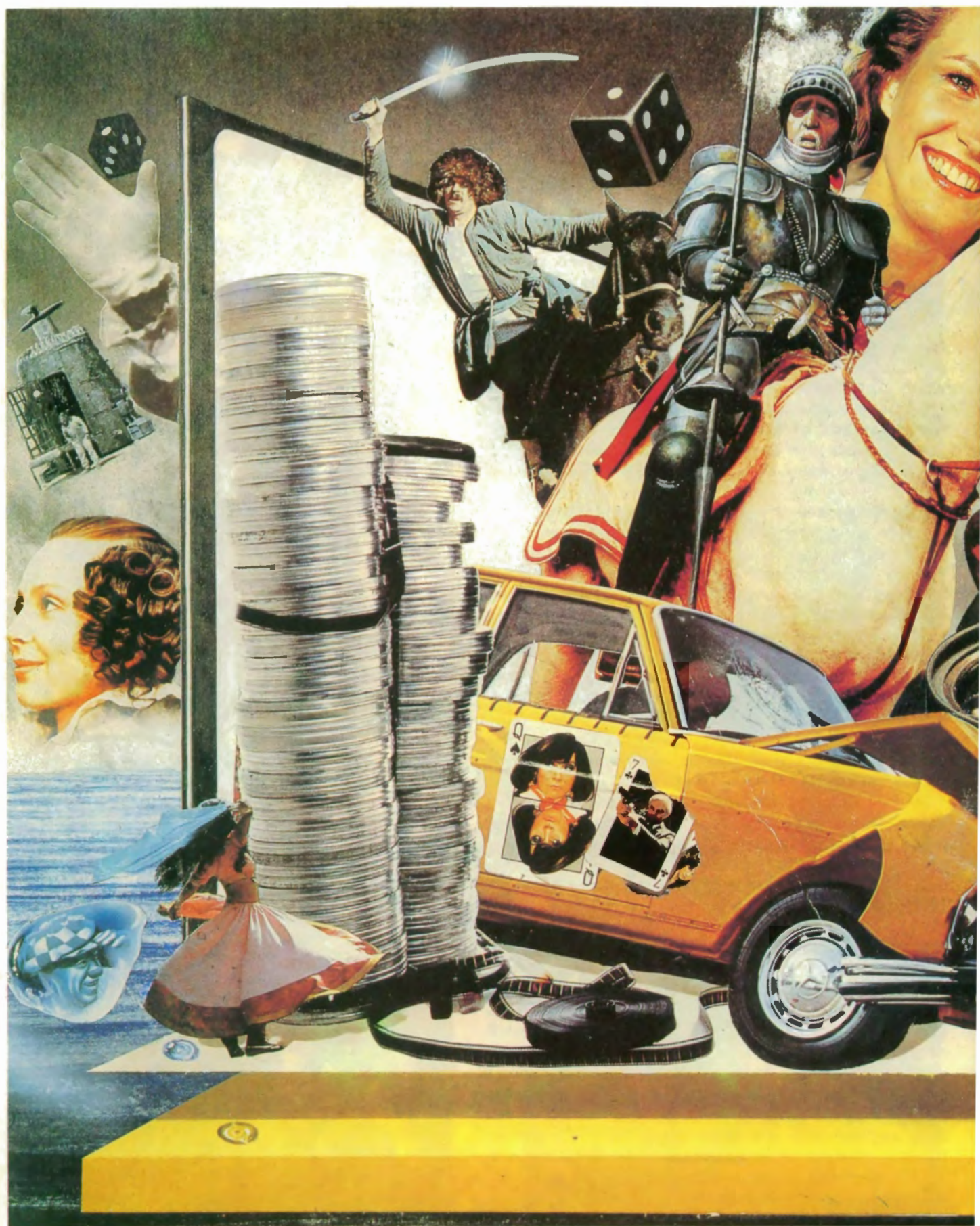
Советское кино с первых своих шагов активно использовало возможности приключенческого фильма — его способность увлекать зрителей, вызывая их интерес, воспитывать. В 20-е гг. делались попытки соединить выразительные средства приключенческого фильма с материалом революционной действительности. Первой очевидной удачей на этом пути стал фильм И. Н. Перестяни «Красные дьяволята», поставленный в 1923 г. по повести П. А. Бляхина. Героинка гражданской войны воплощена здесь в образах отважных и находчивых ребят, беззаветно преданных делу революции. (Спустя десятилетия, в 1967 г., тот же сюжет снова был использован в фильме режиссера Э. Г. Кеосаяна «Неуловимые мстители».) Вышедший на экраны в 1924 г. фильм Л. В. Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» также был попыткой воплощения в кино революционной темы.

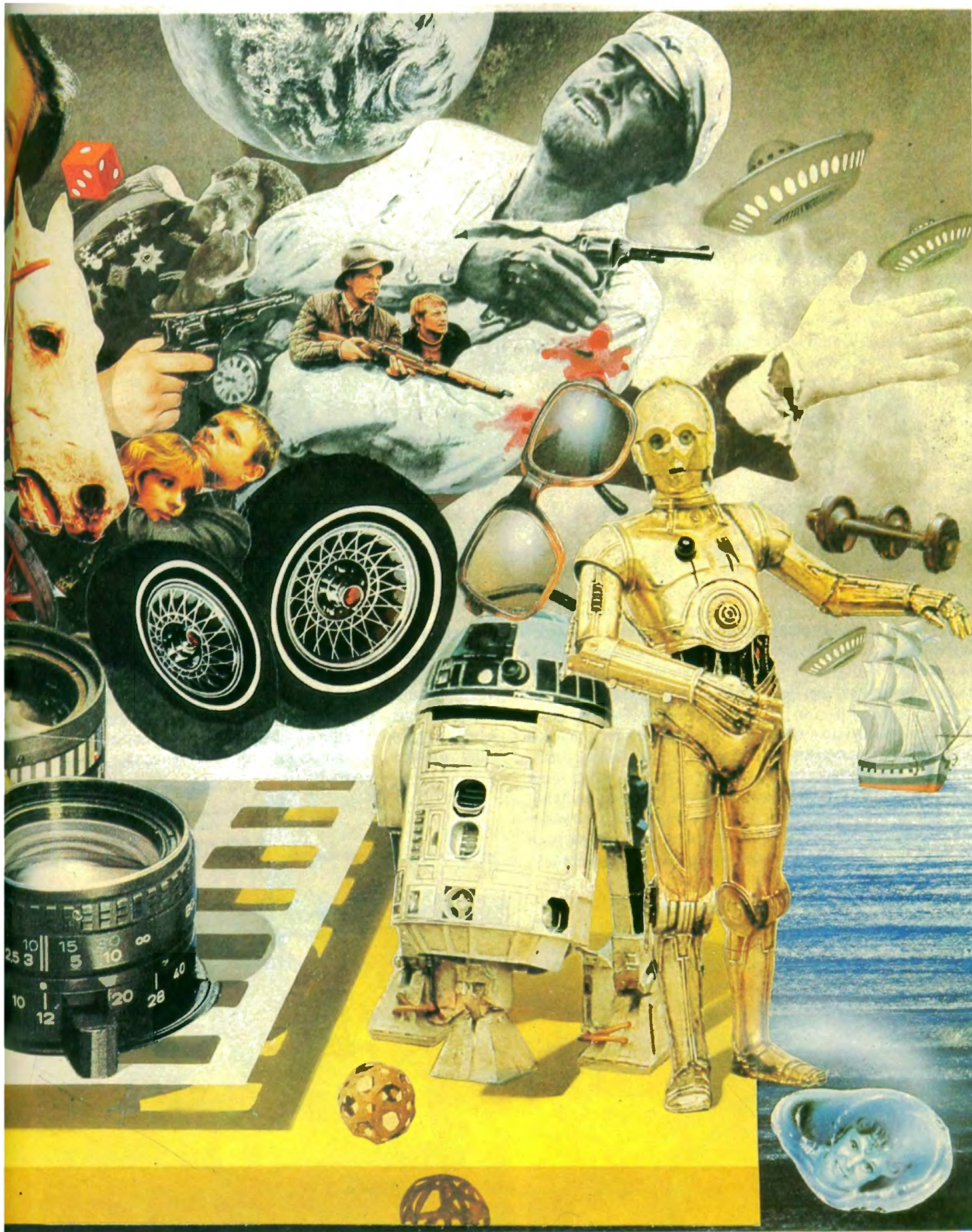
В 30-е гг. в советском кино преобладали в основном два типа сюжетов: приключенческие фильмы о научных экспедициях, участники которых (обычно геологи) подвергались самым неожиданным испытаниям («Золотое озеро», «Ущелье Аламасов» В. А. Шнейдерова), об охране границ, о поиске шпионов, борьбе с басмачеством («Тринадцать» М. И. Ромма, «Джужубарс» В. А. Шнейдерова). В эти же годы экранизируется зарубежная приключенческая литературная классика — произведения Ж. Верна («Дети капитана Гранта», «Таинственный остров») и Р. Стивенсона («Остров сокровищ»).

В начале Великой Отечественной войны в кинокартинах о патриотизме и героизме советских людей используются выразительные средства приключенческого фильма («Секретарь райкома» И. А. Пырьева, 1942; и др.). Бесстрашие, ловкость, военную смекалку, благородство и преданность своему делу проявляет герой популярного приключенческого фильма о войне «Смелые люди» (1950, режиссер К. К. Юдин). Созданные в первые послевоенные годы картины «Подвиг разведчика» (1947, режиссер Б. В. Барнет) и «Секретная миссия» (1950, режиссер М. И. Ромм) рассказывают о советских разведчиках, героически действовавших в тылу врага.

Ленты о разведчиках составили особое направ-









ление советского приключенческого фильма. Яркие примеры таких фильмов — «Мертвый сезон» (1968, режиссер С. Я. Кулиш) и телевизионный сериал «Семнадцать мгновений весны» (1973, режиссер Т. М. Лиознова).

Разнообразны по стилю, тематике, выразительным средствам приключенческие фильмы последних десятилетий. В кинокартине «Белое солнце пустыни» (1970) В. Я. Мотыля объединились правда о революционной борьбе на Востоке с вымышленной историей, интригой и фольклорными мотивами, традиции вестерна — с лирической интонацией. Динамичность

действия характерна для фильма на историко-революционную тему «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974) Н. С. Михалкова. В киноленте «Холодное лето 53-го года...» (1987) А. А. Прошкина реальные исторические факты переплетаются с приключенческой интригой. Большой жанрово-тематический раздел в советском приключенческом кинема-

Кадр из фильма «Мертвый сезон». 1968. Режиссер С. Я. Кулиш. В роли советского разведчика Ладеникова — Д. Ю. Банионис (в центре).

Кадр из фильма «Остров сокровищ» 1972.



Кадр из фильма «Белое солнце пустыни». 1970. Режиссер В. Я. Мотылъ.
В роли Федора Сухова — А. Б. Кузнецов.

Кадр из фильма «Холодное лето 53-го года...». 1987. Режиссер А. А. Прошкин. В главной роли — В. Приемыхов.



тографе представляют фильмы, рассказывающие о деятельности органов милиции на разных этапах жизни нашей страны, о расследовании преступлений. В качестве примера работ этого жанра можно привести многосерийный телевизионный фильм «Место встречи изменить нельзя» (1979) С. С. Говорухина по произведению братьев Вайнеров.

В. С. Лановой в фильме «Огарева, 6». 1980. Режиссер Б. А. Григорьев.



ПРОСТРАНСТВО В КИНО

Кинематографическое пространство основано на трех величинах: пространстве, в котором расположены снимаемые объекты; пространстве, где находятся зрители; плоскости экрана. Единство этих трех величин представляет собой динамическую систему. Переход с общего плана изображения на крупный уже видоизменяет их единство. Пространство из глубинного, как правило, трансформируется в плоскостное. При этом изменяется пространственное положение зрителя: точка зрения «со стороны» сменяется точкой зрения «изнутри» изображаемой сцены. Так, в фильме С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» пляска опричников снята как превращение, условно говоря, заэкранной реальности в экранную реальность, чему способствует и введение в изображение цвета. В этом же фильме крупный и общий планы совмещены в рамке экрана в известном кадре, где крупно взятый профиль Ивана Грозного как бы нависает над снятой общим планом бесконечной людской процессией.

Пространство в кино поначалу трактовалось в театральной манере, т. е. изображалось как фон, указывающий на место или историческое время действия. Постепенно все более осознавалась эстетическая значимость изображаемого на экране пространства. Появились такие приемы его изображения, как использование острых ракурсов, подвижность кинокамеры, изменение внутрикадрового движения (см. *Кадр, план, ракурс*).

Значительный вклад в раскрытие выразительных возможностей пространства, построенного на динамичном соотношении плоскости экрана и объема снимаемой среды, внесли С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин и другие советские кинематографисты.

С развитием звукового кино стали делать особый акцент на снимаемом пространстве, и тогда были выработаны принципы глубинной мизансцены, найдены приемы проработки всего снимаемого пространства.

Организация пространства кинокамерой получила название «внутрикадрового монтажа», который был с успехом использован, в частности, в американских фильмах 40—50-х гг.

Выразительные пространственные решения могут достигаться с помощью применения при съемках широкоугольной оптики, техники комбинированных съемок и др.

Использование пространства зависит от видов и жанров кино.

В документальных лентах снимаемая среда передается на экране более непосредственно. Для художественных фильмов характерна многозначность пространственных решений. В мультипликационном кино с наибольшей полнотой осваивается плоскость экрана.

Р

РЕАЛИЗМ

Реализм в широком смысле слова — правдивое, объективное отражение действительности средствами, присущими тому или иному виду искусства; в более узком смысле — художественный метод, основанный на принципах жизненной правды в изображении социальной среды, быта, общественных отношений и обусловленных ими типичных человеческих характеров. Становление реализма в искусстве неразрывно связано с развитием общественного сознания, историческим опытом человечества. Он проходит ряд этапов, каждый из которых имеет свои отличительные особенности, глубокое идейное и художественное своеобразие. Это ренессансный реализм XV—XVII вв., просветительский реализм конца XVIII в., критический реализм XIX в., *социалистический реализм*, сформированный русским революционным сознанием XX в. В системе художественной культуры той или иной эпохи реализм взаимодействует с другими направлениями, приобретает неповторимое своеобразие в творчестве выдающихся художников. Театр, как и всякое искусство, стремится к познанию мира и человека, отражает жизненный опыт художника и общества в целом. Поэтому элементы достоверности, реализма возникают в театральном искусстве и тогда, когда оно еще далеко от создания последовательно реалистической картины мира.

Реалистические элементы присутствуют уже в *античном театре*, где они пробивают себе путь в различного рода представлениях на мифологические сюжеты. Интерес к человеку, его душевным переживаниям есть в трагедиях Софокла, но с особенной силой проявляется в творчестве Еврипида. Комедия (Менандр, Теренций, Плавт) обращается к семейно-бытовым темам, в ней звучат социальные мотивы, появляются образы-маски городских обывателей, крестьян. В средние века и эпоху Возрождения элементы реализма стихийно возникают в народном театре — искусстве бродячих актеров (гистрионов, жонглеров, шпильманов, скоморохов), площадных представлениях фарсов, комедии масок; они присутствуют в мистериях и моралите (см. *Возрождения театр, Средневековый театр, Комедия дель арте*).

Мощный подъем реалистических тенденций в искусстве XVI—XVII вв. связан с расцветом драмы и развитием профессионального театра. В трагедиях У. Шекспира и его литературных соратников на сцену выходит история, раскрываются проблемы взаимоотношений личности и общества, обнажаются глубокие нравственно-философские конфликты. Драматурги

создают поэтически масштабные образы героев, до сих пор продолжающих свою жизнь на мировой сцене.

Театр отражает драматический, переломный момент истории, кризис ренессансного гуманизма, но процесс этот раскрывается преимущественно через противоречия страстей и сознания личности. И хотя тема социальной несправедливости уже доступна сознанию героев (например, в «Короле Лире» Шекспира), театр еще мало интересуется воспроизведением исторической и бытовой правды в обстановке, *мизансценах*, костюмах; между человеком и средой пока нет тесных связей. Особые, национально своеобразные формы реализма наблюдаются в Испании, в театре Сервантеса, Лопе де Вега, Кальдерона (см. *Испанский театр*). Шекспир, Лопе де Вега, Ж. Б. Мольер преобразуют комедию, перерабатывая традиции народного театра на уровне передовой гуманистической культуры, маски превращаются в характеры, приобретающие (особенно у Мольера) яркую социальную окраску. В комедиях Мольера — наиболее демократическом жанре театра *классицизма* — критикуются пороки буржуазно-дворянского общества. В классицистской трагедии П. Корнеля и Ж. Расина (XVII в.), стесненной правилами «трех единств» (времени, места и действия), на первый план выходит тема подчинения интересов личности долгу. Однако борьба долга и чувства сохраняла для актеров свой внутренний драматизм, напряженность душевно-нравственных коллизий, которая нередко разрешалась порывами искреннего чувства, ломавшего строго предписанную манеру декламации. В конце XVIII в. классицизм испытывает влияние просветительских идей, идейные акценты в трагедии меняются. Защита прав личности против монархического произвола ведет к освобождению эмоциональности в актерском искусстве и гражданскому героизму, предвещающему смену стилей, что нашло свое отражение в творчестве М. Дюмениль, А. Лекена, Ж. Тальма (см. *Французский театр*).

В эпоху Просвещения (конец XVIII в.) реалистические тенденции связаны с критикой феодальных режимов, проповедью равенства, утверждением идеалов восходящего третьего сословия. Развивается так называемая мещанская драма, обличающая пороки дворянского сословия, восхваляющая нравственные достоинства простых людей — купцов, ремесленников, крестьян. Театр показывает своих героев в семейной обстановке, стремится воспроизвести характерные особенности быта, нравов (пьесы английских драматургов Р. Шеридана, Д. Лилло, Э. Мура; французских — Д. Дидро, П. Бомарше, Л. Мерсье; немецких — Г. Лессинга, И. В. Гёте, Ф. Шиллера; итальянских — К. Гольдони). Актерское искусство тяготеет к социальной и бытовой определенности, к изображению духовного мира персонажа. Усиливается эмоциональность игры, способность к внутреннему перевоплощению. Эти черты свойственны творчеству крупнейших актеров разных стран: Д. Гар-



Сцена из спектакля «Гроза» А. Н. Островского в Московском театре киноактера.

рика, К. Экгофа, Ф. Л. Шрёдера, А. В. Иффланда, И. Майкеса, В. Богуславского и других.

Русский театр второй половины XVIII в. испытывает сильное влияние просветительских идей. В трагедиях А. П. Сумарокова, Я. Б. Княжнина, Н. П. Николаева отчетливо звучат тираноборческие мотивы. В комедии и драме на первый план выходит важнейшая для России антикрепостническая тема (Д. И. Фонвизин «Недоросль», «Бригадир», см. *Русская драматургия*). Сатира на дворян-крепостников и сочувственное изображение крестьян, острота обобщения и эмоциональность, «чувствительность» в ролях положительных персонажей, стремление выявить внутреннее благородство простого человека опреде-

ляют различные грани просветительского реализма в русском актерском искусстве.

На протяжении последующих десятилетий реалистические начала продолжают развиваться внутри *романтизма*, где наряду с мотивами разочарования в буржуазной действительности выразилась и назревшая в искусстве начала XIX в. потребность в исторической правде, воспроизведении жизни и характеров в их национальном своеобразии, более глубоком освещении роли народа в исторических судьбах общества. Реализм становится художественной системой, основным направлением в развитии искусства.

К 30—40-м гг. XIX в. критический реализм служит для изображения окружающей жизни в целом, со всеми ее противоречиями, рисует положение людей в обществе не с точки зрения их достоинств и недостатков, а как следствие определенных исторических и социальных закономерностей, выраженных в социальной структуре общества. Человек рассматривается в единстве личного и общественного; общественное положение, среда, деятельность обуславливают характер героя, определяют его психологию, мировоззрение. Реализм отличает, по определению Ф. Энгельса, «помимо правдивости деталей, правдивость в воспроизведении типических характеров в типических обстоятельствах» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 28. С. 26).

Новые типы буржуазного общества (банкиры, биржевики, фабриканты, политики) приходят на сцену в пьесах О. Бальзака, показавшего, как власть денег губит человека. Острая критика буржуазного

Сцена из спектакля «Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому в Омском драматическом театре.



Сцена из спектакля «Васса Железнова» М. Горького. Центральный академический театр Советской Армии. Москва. В главных ролях: Н. А. Сазонова и М. М. Майоров.



стройка, уродующего людей психологически и нравственно, трагедия личности звучат в пьесах Г. Ибсена, Г. Гауптмана, Дж. Б. Шоу и других драматургов конца XIX в. В драматических произведениях Э. Золя и объединившихся вокруг него писателей-натуралистов отражена власть среды, влияние теории наследственности.

В России реализм вызывает к жизни сатирические комедии Н. В. Гоголя, А. В. Сухова-Кобылина, М. Е. Салтыкова-Шедрина, тончайшие психологические пьесы И. С. Тургенева; с исключительной полнотой раскрывает русскую действительность, ее социальные грани драматургия А. Н. Островского. Драматургия русского критического реализма свойствен гуманизм, демократизм, пафос ее направлен на защиту «маленького человека», бесправного перед лицом насилия и беззакония богатых и власть имущих. Новым явлением в мировом театре стала драма Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. Чехов преобразовал художественную форму, выразительные средства, язык драмы, наполнил ее сложнейшими проблемами общечеловеческого значения; его драматургия оказала огромное влияние на весь театр XX в. М. Горький внес в свои пьесы дух классовой борьбы.

Утверждению реалистического направления в исполнительском искусстве способствовало творчество таких разных актеров, как Фредерик-Леметр, Э. Го, Б. Коклен, Г. Режан во Франции; К. Зейдельман, Ф. Гаазе в Германии; Г. Ирвинг, Э. Терри в Англии; Э. Росси, Т. Сальвини, Э. Дузе в Италии. В России огромное значение имела актерская и педагогическая деятельность М. С. Щепкина, заложившего основы реалистической школы актерского искусства. Утверждение реализма в театре на разных этапах связано с творчеством П. М. Садовского, С. В. Шумского, А. Е. Мартынова, С. В. и П. В. Васильевых, Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, М. Г. Савиной, В. Н. Давыдова и других замечательных мастеров Малого и Александринского театров (см. *Малый театр, Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина*). Тонкий психологизм, чуткость к общественным настроениям времени сказались в искусстве В. Ф. Комиссаржевской.

С развитием реализма возрастает роль режиссера, создающего спектакль как единое художественное целое, согласующего все его элементы — актерское исполнение, декорации, мизансцены, костюмы — с трактовкой пьесы, замыслом постановки. На развитие западноевропейской режиссуры большое влияние оказала деятельность Мейнингенского театра в Германии, добивавшегося скрупулезной точности в передаче исторической обстановки, реалистической слаженности массовых сцен (см. *Немецкий театр*). Новое понимание режиссерских задач связано с деятельностью А. Антуана во Франции, О. Брами в Германии, Т. Дж. Грейна в Англии — создателями так называемых «свободных театров». Они опирались на новую драматургию Ибсена, Гауптмана, Стриндберга, Шоу, Л. Толстого. Эти режиссеры искали пути

максимального сближения театра с действительностью, стремились к созданию на сцене нужного настроения, добивались от актеров предельной простоты, естественности, тонкости, психологичности рисунка, воспитали целую плеяду замечательных мастеров европейской сцены.

Важнейшую роль в развитии реализма в русском и мировом театре XX в. сыграла деятельность *Московского Художественного театра*, созданного в 1898 г. Наследуя опыт реалистического театра XIX в., ставя пьесы Чехова и Горького, лучшие произведения русских и западноевропейских драматургов, режиссеры и руководители МХТ К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко подняли представление о сценическом реализме на новую художественную высоту, соединили его с настроениями периода предреволюционного подъема русской общественной жизни. МХТ искал не только жизненной достоверности, но и поэзии, не только социальной типизации, но и воплощения гуманистических идеалов своей эпохи. Отсюда — особая духовная содержательность искусства крупнейших актеров МХТ: И. М. Москвина, Л. М. Леонидова, В. И. Качалова, Станиславского, М. П. Лилиной, О. Л. Книппер-Чеховой и других.

С развитием режиссуры и утверждением нового типа спектакля язык реалистического искусства чрезвычайно обогатился. Современный театр широко пользуется системой образных обобщений, прибегает к приемам художественной условности, стремясь освободить правду жизни от бытовых подробностей, проникнуть в суть явлений. Условность и правда свободно сочетаются и в современном актерском искусстве.

Верный принципу жизненной правды, социальной обусловленности жизненных явлений, реализм на разных этапах развития открывает в содержании этой правды новые аспекты, поскольку действительность, отношение личности и общества непрерывно меняются. Изменяются понимание художником закономерностей изображаемой жизни, масштабы его представлений о мире. Все это ведет к обогащению средств театрального реализма, расширению его задач (см. *Советский театр*).

РЕЖИССЕР

Режиссер — постановщик спектаклей, фильмов, цирковых и эстрадных программ, радио- и телепередач. В этой статье пойдет речь о режиссере театра (о других видах искусства см. *Кинорежиссер, Цирковое искусство, Телевидение*).

Режиссер театра, осуществляя постановку художественного произведения на сцене, стремится донести до зрителей его идейно-художественный замысел, организует работу всех других участников постановки — актеров, художников, композиторов, работни-



В. Э. Мейерхольд (в центре) и И. В. Ильинский (слева) на репетиции пьесы «Клоп» В. В. Маяковского.

Г. А. Товстоногов.

ков различных театральных цехов, участвующих в создании спектакля.

Режиссерское искусство зародилось в конце XIX — начале XX в. До этого времени на протяжении всей истории существования мирового театрального искусства театр был актерским и помогал актерам в работе над спектаклем сам драматург. В зарубежном театре выдающимися драматургами-постановщиками были У. Шекспир, Лопе де Вега, Ж. Б. Мольер, в русском — А. П. Сумароков, А. Н. Островский.

Большой вклад в развитие отечественного режиссерского искусства внесли выдающиеся режиссеры

К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, Е. Б. Вахтангов, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров и другие. Они объединили актерское и режиссерское искусство, нашли новые пути в их развитии и совершенствовании.

Приступая к работе над пьесой, режиссер определяет для себя «сверхзадачу» спектакля: почему он ставит именно эту пьесу, о чем с ее помощью хочет рассказать зрителям, какие мысли и чувства должны возникнуть у них.

Пьеса служит основой спектакля. Задача режиссера не в том, чтобы просто перенести ее на сцену, а в том, чтобы «вдохнуть» в нее жизнь, т. е. выразить



О. Н. Ефремов (в центре) проводит одну из репетиций в МХАТе имени М. Горького.

свое отношение к изображаемым событиям, а значит, и к самой действительности.

Форма спектакля тесно связана с пьесой, вытекает из ее темы, идеи, стиля. Например, в одном

спектакле важны эмоциональная сдержанность актеров, простота декораций, а в другом, наоборот, нужны эффектная игра, пышность обстановки. Поэтому в числе главных задач режиссера — решение

ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО (1858—1943)



Вл. И. Немирович-Данченко — выдающийся советский режиссер, реформатор театра, педагог, драматург, писатель. Совместно с К. С. Станиславским был создателем *Московского Художественного театра*. Свой творческий путь Немирович-Данченко начал как актер-любитель, будучи студентом физико-математического факультета Московского университета. Как театральный критик, он отстаивал в своих статьях лучшие реалистические традиции русской сцены. Его пьесы ставились в Малом, Александринском, а затем и в Московском Художественном театрах.

В 1891—1901 гг. Немирович-Данченко преподавал в драматическом отделении Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. Среди его учеников — О. Л. Книппер-Чехова, В. Э. Мейерхольд, И. М. Москвин и другие.

Особую роль сыграл Немирович-Данченко в формировании передового современного репертуара МХТ. Он привлек в театр А. П. Чехова и А. М. Горького. Был инициатором постановки «Чайки» на сцене МХТ, где эта пьеса обрела свое подлинное звучание. Вместе с К. С. Станиславским режиссер создал еще три чеховских спектакля: «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад» — и самостоятельно поставил «Иванова». Немирович-Данченко обогатил репертуар театра пьесами современных западных драматургов — Г. Ибсена, Г. Гауптмана. Именно Немировичу-Данченко принадлежит идея создания литературной части театра в современном ее значении. Под его руководством этот замысел был осуществлен в Художественном театре после Октябрьской революции.

Немирович-Данченко открыл для сцены крупнейшие произведения русской прозы: «Братья Карамазовы» (1910), «Воскресение» (1930), «Анна Каренина» (1937). В «Братьях Карамазовых» создали роли, исполненные трагедийной силой, замечательные артисты Художественного театра Л. М. Леонидов (Митя), И. М. Москвин (Снегирев), В. И. Качалов (Иван). Эти пробы инсценировки прозы сохранили свое значение и для театра наших дней, где прозаические произведения стали неотъемлемой частью репертуара.

Немирович-Данченко владел безошибочным чутьем авторского стиля, тонко ощу-

щал изображаемую эпоху, находя при этом современное истолкование пьесы. Так, в 30-е гг. он в новом, остросоциальном ключе решил пьесы Горького «Егор Булычов и другие» и «Враги». А в 1940 г. он заново открыл для Художественного театра Чехова, поставив поэтичный, одухотворенный спектакль «Три сестры».

Глубина проникновения в авторский замысел, острота видения присущи и таким постановкам Немировича-Данченко, как «Любовь Яровая» К. А. Тренева (1936), «Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина (1942).

Теоретическое наследие народного артиста СССР Немировича-Данченко не собрано в какой-либо единый труд. Тем не менее оно содержит немало принципиально важных открытий и наблюдений в области режиссуры, актерского искусства и театральной педагогики. Основу его составляют положения о «трех правдах» и «зерне» пьесы. Настоящая художественная, волнующая правда, утверждал режиссер, рождается в спектакле только в результате синтеза «трех правд»: «правды социальной», «правды жизненной» и «правды театральной» (т. е. правды жанра, стиля, формы). А этот синтез возможен и в спектакле в целом, и в каждой роли лишь тогда, когда режиссер и актер четко определили для себя «зерно» — главную действенную тему пьесы.

С 1919 г. Немирович-Данченко активно занимался обновлением музыкального театра, создал Музыкальную студию, на основе которой в 1926 г. был создан Музыкальный театр (ныне носящий имена К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко). Он обогатил оперный репертуар произведениями советских композиторов Д. Д. Шостаковича, И. И. Дзержинского, Т. Н. Хренникова.

За заслуги в развитии театрального искусства Вл. И. Немирович-Данченко дважды был удостоен Государственной премии СССР.

Мысли и идеи Немировича-Данченко сохраняют свое непреходящее значение и в наши дни, оказывая благотворное влияние на развитие современного театрального искусства не только в нашей стране, но и за рубежом.



О. П. Табаков на репетиции с молодыми актерами.

вопросов: как играть спектакль? В каком стиле выполнить декорации? Как построить *мизансцены*?

Спектакль складывается в слаженной творческой работе режиссера со всеми участниками его постановки, и особенно с актерами.

Режиссура спектакля начиналась у Станиславского с решения актерского образа. Он видел свою важную задачу в том, чтобы разбудить дремлющие в актере силы, использовать его возможности и способности, направить процесс творчества в нужное русло. Вахтангов считал необходимым показать актеру рисунок роли, т. е. обозначить ее в общих чертах.

В своей работе с актером Станиславский выделял

ВСЕВОЛОД ЭМИЛЬЕВИЧ МЕЙЕРХОЛЬД (1874—1940)



В своей творческой биографии В. Э. Мейерхольд совершил столько неожиданных поворотов, поражающих современников, что кажется, будто он прожил много разных жизней в театре. Так было, когда молодой актер, проработавший четыре сезона в Художественном театре (1898—1902), внезапно покинул его и отправился в провинцию (Херсон, Тифлис, Николаев). Здесь началась его творческая деятельность как режиссера, ищущего новых путей в искусстве и определяющего свою линию в развитии мирового театра.

Пережив период увлечения идеями *символизма* (театр на Офицерской, Петербург, 1906—1907), Мейерхольд навсегда сохранил пристрастие к обобщенным символическим формам. Он стремился овладеть условной игровой природой сцены. В решении этой задачи режиссер разрабатывал программу театрального традиционализма и экспериментировал с приемами итальянской комедии масок (см. *Комедия дель арте*). Старые сценические формы преобразовались его режиссерской фантазией. Его постановки были наполнены современным ощущением обреченности существующего миропорядка. С трагической силой этот мотив прозвучал в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова, поставленного Мейерхольдом в феврале 1917 г. в Александринском театре (см. *Русский театр*).

Мейерхольд принадлежал к тем художникам, которые горячо приняли Октябрьскую революцию. Утверждая необходимость приблизить сценическое искусство к современности, он возглавил движение «Театральный Октябрь», не чуждое крайних методов преобразования культуры на но-

вый лад. Воплотив аскетический пафос революции в «Зорях» Э. Верхарна (Театр РСФСР I, 1920) и ее праздничную, победоносную стихию в «Мистерии-Буфф» В. В. Маяковского (Театр РСФСР I, 1921), Мейерхольд начал радикальное обновление целей и средств современного ему искусства. Отвергая привычные связи между элементами спектакля, он создавал новые художественные соотношения и добивался предельной активизации («вздыбливания») образа. Режиссер стремился преодолеть рампу, отделяющую подмостки от зрительного зала, и вовлечь публику в сценическое действие. Он мечтал об уничтожении традиционной «сцены-коробки» и о создании таких театральных зданий, которые способствовали бы действительному объединению актеров и публики.

В 1924 г. Мейерхольд организовал театр, который получил его имя. Здесь он поставил «Лес» А. Н. Островского (1924) в приемах русского *балагана*; создал фантазмагорического «Ревизора» Н. В. Гоголя (1926), стремясь показать в нем «всего Гоголя»; утверждал современную сатиру («Мандат» Н. Р. Эрзмана, 1925; «Клоп» В. В. Маяковского, 1929; «Баня» В. В. Маяковского, 1930). В начале 30-х гг. Мейерхольд, развивая линию «Зорь», ставит такие трагические спектакли, как «Командарм 2» И. Л. Сельвинского (1929), «Последний решительный» Вс. В. Вишневского (1931), «Вступление» Ю. П. Германа (1933). Во всех своих исканиях он оставался, по словам П. А. Маркова, «режиссером-поэтом». Мейерхольд сумел соединить старое и новое в художественном синтезе, имеющем непреходящее значение.

Советский режиссер М. Ганина на репетиции у вьетнамских друзей — в кукольном театре Ханоя.



три основные задачи: 1) вызвать в актере творческий процесс, 2) непрерывно поддерживать и направлять его к определенной цели в соответствии с общим идейно-художественным замыслом спектакля, 3) согласовать результат творчества каждого актера с результатом творчества остальных исполнителей для создания гармонически целостного единства спектакля.

Работа над спектаклем делится на три репетиционных периода: «застольный», «в выгородке» и на сцене. «Застольный» — это самый начальный период работы над пьесой, когда актеры «за столом» знакомятся с ее содержанием, а режиссер рассказывает им о своем замысле. Происходит коллективное обсуждение образов пьесы, конфликтов и взаимоотношений между персонажами. В это время подыскиваются нужные интонации, жесты, манера поведения героев. Затем начинаются репетиции во временной сценической обстановке: «выгораживается» приблизительное место действия, еще не на сцене, а в репетиционной комнате.

На этом этапе работы очень важна разработка мизансцен, которые помогают понять суть взаимоотношений героев. Последний, завершающий этап работы над спектаклем — репетиция на сцене. Режиссер должен свести воедино игру актеров, художественное решение декораторов, костюмеров, музыку, освещение. И только в результате этого рождается художественное произведение, называемое спектаклем.

Однако даже после премьеры работа режиссера не кончается. Спектакль может идти много лет подряд, и репетиции продолжаются. Время требует каких-то поправок, изменения *мизансцен*, чтобы спектакль не устаревал, чтобы он по-прежнему волновал зрителей.

Работая с определенным ансамблем актеров, режиссер становится воспитателем своей, неповторимой актерской школы. Складывается содружество актеров, которые достигают полного творческого взаимопонимания, несмотря на разницу характеров, темперамента, возраста, положения в театре. Именно такие содружества способны создавать новые театральные коллективы, новые течения в театральном искусстве.

Советский многонациональный театр богат именами замечательных режиссеров. Среди них — К. А. Марджанишвили, А. В. Ахметели, А. С. Курбас, Е. А. Мирович, А. Д. Попов, Л. С. Вивьен, Н. П. Акимов, Ю. А. Завадский, Н. П. Охлопков, Р. Н. Симонов, М. Н. Кедров, Ю. И. Мильтинис, А. В. Эфрос, Г. А. Товстоногов, Р. Н. Капланян, Ю. П. Любимов, О. Н. Ефремов, А. А. Гончаров, М. А. Захаров, Р. Р. Стурua, X. Б. Абрамян и многие другие (см. *Советский театр, Московский художественный академический театр имени М. Горького, Вахтангова имени театр, Камерный театр, Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького, Ленинского комсомола театры*).

РОМАНТИЗМ

Романтизм — идейное и художественное направление в европейской и американской культуре конца XVIII — 1-й половины XIX в. Он отразил неудовлетворенность широких общественных кругов результатами Великой французской революции 1789—1799 гг., сомнения в идеалах Просвещения и буржуазном прогрессе, остро критическое отношение к действительности. Все романтики считали, что существует непреодолимый, трагический разрыв между их представлениями и реальной жизнью. Человек в искусстве романтизма — в литературе, музыке, живописи, на сцене — всегда трагичен, он не приемлет действительность, находится в разладе с самим собой, он бунтарь и жертва. Романтические герои — натуры духовно богатые, которые не могут проявить себя в полной мере, ибо жизнь ставит им границы, незаслуженно изгоняет их из общества. Такой герой интересен для актеров, особенно если актеру близко его мироощущение. Романтический театр предусматривал лирическое самовыражение на сцене, бурное проявление чувств. Своих героев актеры-романтики находили и в современной драматургии и с романтической окраской исполняли классические роли, тем более что сюжеты многих классических драм были податливы для романтической трактовки, прежде всего драмы Ф. Шиллера и некоторые пьесы У. Шекспира. Конфликт с окружающим миром и полное неприятие его, противопоставление ему высшего, идеального мира, создаваемого творческим воображением художника, — основа мировоззрения романтиков. В течение

Сцена из драмы «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. С гравюры XIX в.



Эрнесто Росси в роли Ивана Грозного. «Великий государь» В. Соловьёва.

нескольких десятилетий эти настроения определяли жизнь театра. Со сцены звучали пламенные призывы к свободе, к защите человеческого достоинства; рожденный послереволюционным временем романтизм был полон памяти о революции, отсюда — пафос протеста, негодующий и страстный, выраженный и в драматургии, и в актерском творчестве.

Романтизм в театре связан с именами поэтов Дж. Байрона и П. Б. Шелли, актера Э. Кина в Англии; драматургов В. Гюго и А. де Мюссе, актеров

Фредерика-Леметра, П. Бокажа и М. Дорваль во Франции; поэтов и драматургов Г. Гейне, К. Гуцкова, Г. фон Клейста, актера Л. Девриента в Германии; драматурга Ф. Грильпарцера в Австрии. Мощный подъем романтической поэзии и театра пережила Польша, где это направление было представлено творчеством А. Мицкевича, Ю. Словацкого, Ц. К. Норвида, З. Красиньского. Особая ситуация сложилась в Италии, где романтизм наиболее ярко проявился в актерском творчестве (Э. Росси, Т. Сальвини) и про-

Р



Фредерик-Леметр. Со старинной гравюры.

Адриенна Лекуврёр. Со старинной гравюры.

должал жить и тогда, когда в других странах это движение пошло на убыль. В России черты романтизма отразились в драмах М. Ю. Лермонтова, произведениях писателей-декабристов, в игре П. С. Мочалова, в первую очередь в исполнении им роли Гамлета.

В 1827 г. во Франции была опубликована драма В. Гюго «Кромвель», предисловие к которой восприняли как манифест романтизма. Оно стало подлинной декларацией и одновременно бунтом против всего того, что мешало развитию театра и отрывало его от жизни. Эстетическая программа театрального романтизма — отрицание изживших себя систем и канонов; многие ее положения смыкались с реалистическими требованиями (см. *Реализм*). Это и понятно, так как борьба за реализм в искусстве и литературе началась почти одновременно с возникновением первых романтических произведений. Под словами Гюго «...драма есть зеркало, в котором отражается природа» могли подписаться сторонники реализма. Идеи и эстетические принципы романтизма в полной мере воплотились в драматургии Гюго, в таких его пьесах, как «Марион Делорм», «Эрнани», «Рюи Блаз», написанных в 20—30-е гг.

В созданиях актеров-романтиков, в их сценических образах действительно преобладала правда чувств, но эта правда была продиктована протестом против действительности. Актеры и драматурги — романтики не стремились разобраться в реальных обстоятельствах, они сами и их герои отмечали эти обстоятельства, погружались в мир бурных переживаний, уходили в собственный внутренний мир, были заняты поисками утраченного идеала, обретая этот идеал либо в себе самих, либо в прошлом. В пафосе протеста содержалось прогрессивное зерно, но часто и у драматургов, и у актеров преобладали ноты протеста, реальная жизнь служила лишь поводом для выражения страданий и негодования.

После Июльской революции 1830 г. романтизм становится главным направлением в театральном искусстве. Зрителям драмы Гюго были близки своим демократическим пафосом, публика любила яркие образы главных героев, людей непримиримых и свободолюбивых. В театрах на бульваре Тампль выступали крупнейшие актеры-романтики. Их манера произнесения текста была лишена плавной напевности, характерной для традиционной французской школы, острой и порывистой стала пластика, выражение чувств отличалось крайней эмоциональностью. Актеры-романтики заставляли зрителей проникнуться чувством сострадания к своим персонажам, ощутить их стремление к борьбе, к изменению существующих условий жизни.

Английский театральный романтизм получил свое наиболее яркое воплощение в творчестве актера Эдмунда Кина (1787—1833), которому были близки поэзия Байрона, его мироощущение.

В немецком романтизме более всего заметна борьба прогрессивного и консервативного направле-

ний. В творчестве Л. Тика эти противоречия сконцентрированы: его сказки для театра одновременно и стремление уйти в мир фантазий, и желание изобразить добрый, пестрый мир, живущий по истинно справедливым законам. Большое влияние на романтический театр оказало творчество Э. Т. А. Гофмана, хотя он не писал непосредственно для театра. Актер Людвиг Девриент (1784—1832) ратовал за интуитивное постижение образа и, подобно Кину, играл сильных личностей, находящихся в разладе с жизнью. Особенно близка была ему роль Франца Моора в «Разбойниках» Шиллера. Рисуя его как ищущего зла, актер заставлял зрителей проникнуться чувством ненависти к подобным людям (см. *Немецкий театр*).

Для русского театра в целом романтические тенденции не были характерны, русская актерская школа на протяжении всего XIX в. стремилась к реализму, основывалась на поисках жизненной правды. В. Г. Белинский в своей статье о Мочалове в роли Гамлета показал, как в игре этого актера сочетались романтические и реалистические черты. Романтическим пафосом проникнуто творчество таких актеров, как М. В. Дальский, Ю. М. Юрьев (Арбенин в драме «Маскарад» М. Ю. Лермонтова).

Романтический театр во многом подготовил сценический реализм. Актеры-романтики принесли на сцену свободную речь, выразительный жест. Они играли не только королей и вельмож, но и ремесленников, чиновников, крестьян, рабочих, правдиво передавали бурные, порожденные противоречивой действительностью страсти, напряженную, бьющуюся над сложными вопросами мысль, показывали на сцене неповторимое своеобразие каждого человека. Большое значение для театра имело и тяготение романтического искусства к национальной самобытности, интерес к национальным традициям, к истории.

В XX в. судьба романтической традиции в разных театральных культурах оказалась различной. Так, в Германии и Австрии элементы романтического стиля и мироощущения возродились в искусстве экспрессионизма, в творчестве актеров А. Моисси и Э. Дейча. Живой оказалась эта традиция для польского и итальянского театров. Романтический пафос определял и первые спектакли послереволюционного советского театра, отразился, в частности, в ряде высказываний А. М. Горького и А. А. Блока.

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Русская драматургия прошла сложный и долгий путь развития. Первые пьесы появляются в конце XVII — начале XVIII в.; они опираются на старинные обряды и игрища, устную народную драму. К наиболее известным и популярным произведениям народной драмы относятся «Царь Максимилиан», «Лодка», в которой нашли отражение походы Сте-

пана Разина, Ермака; народная драма-фарс «Провоеводу-боярина»; кукольная комедия о Петрушке. В это время на Украине и в Белоруссии возникает так называемая школьная драма. Заимствуя сюжеты из церковных обрядов, она утверждала прогрессивные в тот период идеи централизованной монархии.

Новый этап в развитии русской драматургии приходится на 30—40-е гг. XVIII в., эпоху господства классицизма. Крупнейшими представителями этого направления были А. П. Сумароков (1717—1777) и М. В. Ломоносов (1711—1765). Драматургия классицизма проповедовала высокие гражданские идеалы. Любовь к Родине, служение долгу героя классицистской трагедии ставили выше всего. В трагедиях Сумарокова «Хорев», «Синав и Трувор» и других звучала тема обличения тирании и деспотизма. Русская драматургия классицизма во многом опирается, и в теории и на практике, на опыт западноевропейской культуры. Не случайно Сумарокова, чьи пьесы стали основой репертуара русского театра середины XVIII в., называли «северным Расином». Кроме того, обличая пороки «низших сословий», чиновников-взяточников, дворян-помещиков, нарушавших свой гражданский долг, Сумароков сделал первые шаги к созданию сатирической комедии.

Самым значительным явлением в драматургии второй половины XVIII в. стали комедии Д. И. Фонвизина (1745—1792) «Бригадир» и «Недоросль». Просветительский реализм — основа художественного метода Фонвизина. В своих произведениях он обличает не отдельные пороки общества, а весь государственный строй, основанный на крепостном праве. Произвол самодержавной власти породил беззаконие, алчность и продажность чиновничества, деспотизм, невежество дворянства, бедствия народа, который подавлен «бременем жестокого рабства». Сатира Фонвизина была зла и беспощадна. М. Горький отметил его огромное значение как основоположника «обличительно реалистической линии» русской литературы. По силе сатирического негодования рядом с комедиями Фонвизина можно поставить «Ябеду» (1798) В. В. Капниста, изобличающую бюрократический произвол и продажность чиновников, и шуто-трагедию И. А. Крылова «Подшипа» («Трумф», 1800), высмеивающую двор Павла I. Традиции Фонвизина и Капниста нашли свое дальнейшее развитие в драматургии А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, А. В. Сухова-Кобылина, М. Е. Салтыкова-Шедрина, А. Н. Островского.

Первая четверть XIX в. — сложный и насыщенный борьбой различных художественных течений период в истории русского театра. Это время преодоления канонов классицизма, появления новых направлений — сентиментализма, преромантизма и реализма. Начинается процесс демократизации всего русского театра. В период наполеоновских войн и зарождения декабризма особое значение приобретает героико-патриотическая тема. Любовь к Отечеству, борьба

за независимость — ведущие темы драматических произведений В. А. Озерова (1769—1816).

В первые десятилетия XIX в. большую популярность завоевывает жанр водевиля, небольшой светской комедии. Зачинателями его были А. А. Шаховской, Н. И. Хмельницкий, М. Н. Загоскин, А. И. Писарев, А. С. Грибоедов. В их пьесах, написанных легким, живым литературным языком, с остроумными куплетами, встречались живо подмеченные черты современных нравов и характеров. Эти черты, в известной мере приближающие водевиль к бытовой комедии, станут определяющими в творчестве таких драматургов-водевилистов, как Д. Т. Ленский, П. А. Каратыгин, Ф. А. Кони и другие.

Ведущая роль в истории русской драматургии принадлежит А. С. Пушкину и А. С. Грибоедову. Они создали первые реалистические драмы. Драматургия Пушкина, его теоретические высказывания обосновывают принципы *народности* и *реализма* в русской драматургии. В комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова прослеживается ее тесная связь с освободительным движением в России. В ней реалистически изображается борьба двух эпох — «века нынешнего» и «века минувшего».

К 30-м гг. относится появление ранних пьес М. Ю. Лермонтова — «Испанцы», «Люди и страсти», «Станный человек». Лермонтов — самый крупный представитель революционно-романтической драмы в русской литературе. Его «Маскарад» — вершина романтической трагедии первой половины XIX в. Тема судьбы высокого, гордого, не примиряющегося с ханжеством и лицемерием ума, начатая Грибоедовым, находит трагическое завершение в драме Лермонтова. Пьесы Пушкина и Лермонтова были запрещены для постановки царской цензурой. На русской сцене 30—40-х гг. шли драмы Н. В. Кукольника, Н. А. Полевого, прославлявшие мудрость и величие монархической власти. Насыщенные ложным пафосом, мелодраматическими эффектами, они недолго оставались в репертуаре театров.

Драматургия Н. В. Гоголя, развивающая традиции Фонвизина, Пушкина, Грибоедова, стала новым этапом в развитии русской реалистической драмы. Драматические произведения Гоголя обличали неразумность, нелепость и несправедливость жизни в мире, где людьми правят деньги, нажива, чины и своекорыстие. «Ревизор», «Женитьба», «Игроки» — произведения огромной обличительной силы. Творчество Гоголя-драматурга утверждало и развивало реалистические принципы «общественной комедии».

Пушкин и Гоголь оказали большое влияние на формирование литературно-театральных взглядов И. С. Тургенева (1818—1883). В юности он пишет романтическую драму «Стено», затем создает пародийно-сатирическую драму «Неосторожность», построенную на ироническом обыгрывании штампов, сюжетных мотивов, образов и эффектов «испанской» романтической драмы. Под несомненным влиянием Гоголя, В. Г. Белинского, традиций

«натуральной школы» написаны пьесы «Безденежье» (1846), «Завтрак у предводителя» (1849), «Нахлебник» (1848), «Холостяк» (1849), пронизанные гуманизмом, любовью и сочувствием к «малень-

кому человеку», утверждавшие его право на счастье. Своеобразие художественной манеры проявляется в комедиях «Где тонко, там и рвется» (1851) и «Месяц в деревне» (1855). Их отличают глубина психологи-

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН (1799—1837)



Александр Сергеевич Пушкин — великий русский поэт, основоположник новой русской литературы, русского литературного языка, гениальный драматург. Известно 25 драматургических замыслов А. С. Пушкина. Пять из них ему удалось осуществить полностью. Это — «Борис Годунов» (1825) и цикл «Маленьких трагедий» (1830), в который входят «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Из незаконченных — наиболее значительные «Русалка» (1829—1830) и «Сцены из рыцарских времен» (1835).

Пушкин стремился преобразовать русский театр, именно он положил начало русской реалистической драматургии. Его статьи, письма и заметки о народной драме, классической и романтической трагедии, высказывания об У. Шекспире, Ж. Б. Мольере, Ж. Расине дают пример блестящего литературно-критического анализа, поражают глубиной обобщений. «Дух времени, — писал Пушкин, — требует важных перемен и на сцене драматической». И Пушкин выступает за драматургию реалистическую, решительно отказываясь от форм театра эпохи классицизма с его традиционными условностями. В статьях «Мои замечания о русском театре» и «Заметки о народной драме и драме Погодина „Марфа Посадница“» он намечает дальнейшие пути развития театральной мысли в России. Назначение драмы, по мнению Пушкина, «заведовать страстями и душою человеческой». Утверждая, что «драматическое искусство родилось на площади», Пушкин как драматург и как теоретик театра стремится сделать сценическое искусство подлинно народным, выступает против отживших традиций, против придворно-аристократической ориентации современного ему театра, утверждает принципы демократического национального искусства.

Центральная тема трагедии «Борис Годунов» (1825) — «народ и царь». Именно народу, чей многогранный и обобщенный образ воссоздает Пушкин в своем произведении, отводит он решающую роль. «Судьба человеческая — судьба народная» — вот главная мысль, положенная великим поэтом в основу трагедии. В конечном итоге и судьба царя Бориса, и судьба Самозванца зависят от того, за кем пойдет народ.

«Маленькие трагедии» — новый этап в драматургии Пушкина. Они были написаны в 1830 г., в знаменитую Болдинскую осень. Четыре пьесы, входящие в состав цикла, невелики по объему, но поразительны по масштабу мысли и глубине психологического анализа. «Маленькие трагедии» — монументальная тетралогия, рисующая человека в жестоком и страшном мире. Пушкин с особой остротой ощущает трагическое противоречие между стремлениями человека и реальной жизнью. Поэт пишет о проблеме человеческой свободы и путях ее достижения, о проблеме гения и сверхчеловека. В «Скупом рыцаре», «Моцарте и Сальери» Пушкин изображает силу «злых» страстей, довлеющих над человеком, — скупости, зависти, страха, стремления любой ценой возвыситься над всеми. В «Каменном госте» он создает образ Дон Гуана. Личность сильная, независимая, Дон Гуан гибнет, утверждая всепобеждающую силу любви. «Пир во время чумы» — логическое завершение развития сложной философской проблематики «Маленьких трагедий» — провозглашает гимн бесстрашию и силе человеческого духа.

Пушкину не довелось увидеть свои драматические произведения на сцене. «Борис Годунов» был запрещен для постановки Николаем I. «Маленькие трагедии», кроме «Моцарта и Сальери», поставленного в 1832 г. в петербургском Александринском театре, при жизни Пушкина не увидели света рампы.

Новое звучание драматургии поэта обрела на сцене советских театров, в телеспектаклях и кинофильмах. Драматические произведения Пушкина, его эстетические взгляды имели основополагающее значение для развития русского реалистического театра, предопределили характер русской драматургии XIX в., оказали плодотворное влияние на творчество Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, Л. Н. Толстого. Борьбу поэта за реализм и народность продолжили передовые деятели русского театра XIX—XX вв. Театрально-эстетические взгляды Пушкина стали основой сценического искусства М. С. Щепкина, К. С. Станиславского.

ческого анализа, мастерское построение сюжета и ведения интриги. Стремление Тургенева изобразить повседневную жизнь во всей ее сложности, ослабленность внешнего действия во многом превосходят

творчество Чехова-драматурга.

Развитие русской драматургии второй половины XIX в. связано прежде всего с творчеством таких крупных писателей, как А. Н. Островский,

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ (1809—1852)



Драматургия Гоголя вобрала в себя великие достижения предшествующего периода в русской сатирической комедии, а также определила собой многие открытия, свершения последующей поры в русской сатире, в русской драме (см. *Русская драматургия*). Гоголь, как и А. С. Пушкин, не просто писал великие произведения. Он, как и гениальный поэт, создавал пьесы новаторские, опережающие время, до конца не раскрытые и в наши дни. Еще до Гоголя многие важные вопросы времени были уже подняты, проблемы названы. Он принял определенное направление, а также четкую положительную программу сатиры. Но вместе с тем дал и новые формы обличения, заменив образ добродетельного героя, неизменно существовавшего в предшествующей ему комедии, сложным поэтическим подтекстом сатиры, открыв тем самым неизвестные в ней ранее силы.

Венец гоголевского театра, его жемчужина — бессмертная комедия «Ревизор». Ее премьера состоялась 19 апреля 1836 г. в Александринском театре. В чем же бессмертие «Ревизора»? Вероятно, не только в его обличительной силе, в сатирическом гнев писателя, разящем гоголевском смехе. Бессмертие «Ревизора» заключено еще и в том, что Гоголь не просто обличал пороки, порядки, существовавшие в царской России, но и стремился воспитывать людей. Он понимал роль сатирика и как обличителя, и как воспитателя, учителя, врачевателя душ. «Ревизор» бессмертен еще и потому, что пьеса эта включает в себя почти все жанры литературы. Гоголевская комедия — это и веселый водевиль, если понимать водевиль, как понимали его великие русские актеры М. С. Щепкин и А. Е. Мартынов, режиссеры К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, как понимала его демократическая публика; есть в ней и элементы фантастики, еще более подчеркивающие реальность происходящего. В «Ревизоре» есть глубоко разработанные, психологически достоверные характеры. Самый сложный образ комедии — Хлестаков. Характер Хлестакова — одно из уникальных в русской литературе соединений конкретности и всеобщности, реального человека и явления, которое может быть обнаружено в самых различных людях. «Всякий хоть на минуту делался или

делается Хлестаковым... И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни», — писал Гоголь. Это делает Хлестакова образом собирательным, жизненным, обобщенным.

Вторая жемчужина гоголевского театра — «Женитьба» (1842). Это не просто бытовая пьеса, как зачастую решают ее на наших сценах. Ее сатирический накал так же силен, как и в «Ревизоре». Главные герои пьесы — Подколесин, Кочкарев, женихи Агафьи Тихоновны, сама невеста Агафья Тихоновна, как и персонажи в «Ревизоре», не только достоверные психологические характеры, но и социальные категории, философские обобщения. Подколесинщина — столь же яркое социальное обобщение, как и хлестаковщина. Нерешительность перед любым делом и полная готовность к делу на словах — черта не только психологическая, но и социальная, порожденная не одними индивидуальными качествами характера данного человека, но и средой, социальным, общественным воспитанием личности.

Театр Гоголя знаменит также одноактными маленькими комедиями: «Утро делового человека», «Тяжба», «Отрывок», «Лакейская», сценами из неоконченных комедий «Владимир третьей степени», «Игроки». Во всех этих пьесах подняты те же проблемы, те же важные вопросы, которые великий писатель пытался решить и в «Ревизоре», и в «Женитьбе».

В комедиях Гоголя полно и всесторонне отразилась сама гениальная личность писателя, прозвучала мысль о необходимости исправить человеческую природу, искаленную губительными общественными условиями. Этой великой миссии учителя жизни Гоголь подчинял литературу и театр.

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ (1823—1886)



Замечательный русский драматург Александр Николаевич Островский родился в семье небогатого судейского чиновника. Любовь к театру пробудилась у него очень рано. В гимназическую и студенческую пору, в конце 30-х — начале 40-х гг., он знакомится с искусством актеров *Малого театра*.

А. Н. Островский написал 47 оригинальных пьес и 7 — в соавторстве. Они стали основой репертуара русской сцены второй половины XIX в. На его драматургии воспитывались целые поколения русских актеров, развивавших лучшие традиции актерского реалистического искусства. В истории театра Островский известен и как организатор театрального дела, воспитатель актёров, теоретик сценического искусства.

Творчество драматурга формировалось под воздействием передовой революционно-демократической критики, статей В. Г. Белинского, А. И. Герцена, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского. Пьесы Островского — грандиозное художественное полотно, рисующее быт и нравы разных классов и сословий России второй половины XIX в. Особое место среди них занимают пьесы из жизни купечества, обитателей «темного царства».

Начало творческого пути Островского тесно связано с принципами «натуральной школы» русской литературы. В таких пьесах, как «Семейная картина» (1847), «Свои люди — сочтемся» (1850), «Бедная невеста» (1852), драматург стремится к предельно точному воспроизведению быта, изображению картин повседневной жизни. Правдивость и объективность художника усиливали обличительный смысл его произведений.

Затем в творчестве Островского намечается известный перелом. В 1853—1855 г. он пишет комедии «Не в свои сани не садись» (1853), «Бедность не порок» (1854), драму «Не так живи, как хочется» (1855), несколько идеализируя извечные основы народной жизни, ее нравственные и эстетические идеалы.

Общественное движение в России после смерти Николая I и поражения в Крымской кампании повлияло на творчество Островского. С 1856 г. он сближается с журналом «Современник». Круг тем драматурга значительно расширяется, проблематика пьес становится острой и злободневной. Так, в «Доходном месте» (1857) он изображает мир чиновничества с его моралью, этикой, представлениями о чести. Образ мыслей, нормы морали взяточников и казнокрадов под пером писателя получают точную и беспощадную оценку.

Вершиной дореформенного периода творчества Островского стала драма «Гроза»

(1859). В ней звучит тема борьбы, протеста против произвола, деспотизма и насилия. «Гроза» с восторгом встретила революционно-демократическая критика. Блестящий анализ драмы дал Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве». Великий критик первым заговорил о новаторстве драматургии Островского. Он отметил не только остроту и новизну идейной проблематики пьес драматурга, но и своеобразие его художественного метода. Суть новаторства его произведений Добролюбов видел в том, что Островский создал «драмы жизни», в которых исчезли многие драматические условности. Трагическое и комическое начала бытия человека воспроизводятся в их неразрывном единстве, а жизнь предстает во всей ее конкретности и полноте.

Творчество Островского 60—70-х гг. удивительно богато и разнообразно по тематике и жанрам. Он пишет исторические драмы и хроники, развивая традиции пушкинского «Бориса Годунова», остроты сатирические комедии («На всякого мудреца довольно простоты», 1868), продолжает работать в жанре «сцен из жизни», создает «Снегурочку» (1873), светлое, жизнеутверждающее поэтическое произведение. Среди наиболее значительных пьес этого периода — «Лес» (1871), «Волки и овцы» (1875), «Бесприданница» (1879). В «Бесприданнице» звучит трагическая тема судьбы человека в мире наживы, расчета, холодного эгоизма.

В 80-е гг. Островский продолжает развивать жанр социально-психологической драмы. Утверждение крупной буржуазии, постепенный распад дворянства, трагическая судьба чистых, духовно богатых людей, чуждых миру, где все продается и покупается, раскрыты в таких пьесах, как «Невольницы» (1881), «Таланты и поклонники» (1882), «Красавец-мужчина» (1883), «Без вины виноватые» (1884), «Не от мира сего» (1885).

Островский нередко сам принимал участие в постановке своих произведений на сцене, он устраивал читки пьес у себя дома, следил за репетициями, давал советы актерам, помогая им глубже проникнуть в суть образа, найти точные детали исполнения, стремился добиться единства исполнения, ансамбля всех участников спектакля. Он воспитал целую плеяду замечательных актеров Малого театра. Театральные взгляды драматурга получили дальнейшее развитие в творчестве К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Его пьесы стали новым этапом в развитии сценического реализма, прочно вошли в репертуар русского и советского театра.

М. Е. Салтыков-Щедрин, А. В. Сухово-Кобылин, Л. Н. Толстой. Россия вступает в новый этап общественного развития. Это время бурного становления капитализма, усиления революционно-демократического движения, во главе которого стоят Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев. Общественный подъем сказался и в сценическом искусстве. Творчество Островского, начавшееся в конце 40-х гг., охватывает два важнейших этапа

в истории России: предреформенный — до 1861 г. и послереформенный — вплоть до 80-х гг. XIX в. Оно поразительно по своему многообразию. Драматург создает образцы социально-бытовой комедии, продолжающей традиции «натуральной школы» («Свои люди — сочтемся»), народной драмы («Гроза»), острой сатирической комедии («Доходное место», «На всякого мудреца довольно простоты»); исторические драмы и хроники, комедии и драматиче-

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ (1860—1904)



Творчество Чехова-драматурга открыло качественно новую страницу в истории отечественной и мировой драматургии. В последние десятилетия XIX в. драматургия и театр отставали от жизни и от литературы в целом, и Чехов был призван воссоединить их, дать сцене нечто современное и свое.

Чехов — автор шести больших пьес — «Иванов» (1887), «Леший» (1889), «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1904) — и нескольких миниатюр — «шутков», «сцен», водевилей. Водевилью Чехов оставил его веселость и живость, но убрал куплеты, насытил пьесы житейской прозой, сделал их реальнее, веселее. Ирония его бывала не только веселой, но и грустной, а подчас злой. Пошлость, вечный враг Чехова, могла предстать то в облике неотвязной просительницы Мерчуткиной из «Юбилея», то в групповом портрете мещан из «Свадьбы».

Новизну Чехов вносил во всё. Он нарушал принятые «законы сцены» — законы энергичного действия, открытой борьбы героев, как правило, людей особых, даже исключительных. Его эпоха предлагала другое — будни обыкновенных людей; они мало действуют, больше размышляют, и главное у них происходит «внутри», в их скрытой душевной жизни. Чехов дал сцене новые источники драматизма — в каждом мгновении жизни, в деталях быта, в той области пьес, которую потом назовут подтекстом, «подводным течением», вторым планом. Пьесы его, подробные, как повесть или роман, вместе с тем поэтичны и музыкальны — это музыка текста, поэзия природы и тонких душевных движений.

Загадочен жанр чеховских пьес. На своих героев с их порывами, тоской, поисками смысла жизни автор смотрит с сочувствием и любовью, но порой насмешливо или строго — если их «образ мыслей» и «образ жизни» далеко расходятся. Пьесы свои Чехов называет комедиями даже тогда, когда в них, как, например, в «Чайке», много горечи и трагичный финал. Словно жизнь смеется над чеховскими героями и их мечтами.

Для русской сцены конца прошлого века

все это было сложно и непривычно. Чехов бросил ей вызов и получил ответ: «Чайка» непонятая, осмеянная, провалилась на сцене петербургского Александринского театра. Автор решил «никогда... ни писать пьес, ни ставить» и, вероятно, выполнил бы зарок, если бы не встреча с Московским Художественным театром. Здесь поняли героев Чехова, прониклись поэзией его пьес, вернули на сцену «Чайку», поставили «Дядю Ваню». И Чехов, не сдержав обещания, написал для этого театра две новые пьесы — «Три сестры» и «Вишневый сад».

Русская жизнь в начале XX в. менялась, она пришла в движение, и настроение тоски соединялось с предчувствием перемен. Судьба чеховских трех сестер была грустной — лишала близких, мечты о достойном труде, не позволяла вернуться на родину, в Москву. Но в финале они вглядывались в будущее с тревогой и ожиданием: что впереди? — «Если бы знать!». Погибал под топором нового хозяина прекрасный вишневый сад, рушились привычные устои жизни. Но уходили в «новую жизнь» молодые, романтически веря: «Вся Россия — наш сад».

Пьесам Чехова была суждена долгая и счастливая жизнь в театрах всего мира. Чеховские традиции можно встретить в творчестве многих драматургов нашего века; его открытиями питаются искусство сцены и искусство экрана. Для людей самых разных стран его пьесы стали жизненно необходимы. В них находят то, что Чехов называл «правдой безусловной и честной», а также обаяние поэзии, строгость и доброту, порыв к лучшей жизни и мужество на каждый день.

Сцена из спектакля «Ревизор» Н. В. Гоголя в Московском театре Сатиры. 1985.



Сцена из спектакля «Волки и овцы» А. Н. Островского в Московском драматическом театре имени К. С. Станиславского.



ские сцены, отражающие серьезные экономические и социальные перемены в русском обществе 70—80-х гг. («Лес», «Волки и овцы»), глубокую психологическую драму («Бесприданница»). Пьесы Островского стали основой реалистического репертуара русского театра.

Бурный расцвет в 50—70-е гг. переживает сатирическая драма. В 1857 г. появляется комедия М. Е. Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина». Чиновничья, купеческая Россия изображена здесь как «царство смерти», где нет места ничему человеческому, где господствуют злоба, алчность, зависть и лицемерие, где идет борьба каждого против всех. Пьеса «Тени», написанная в 60-х гг. (точная дата написания неизвестна), разоблачает верхи столичной бюрократии, дискредитируя всю систему государственной машины самодержавия. Особое место в развитии этого жанра занимает трилогия А. В. Сухова-Кобылина (1817—1903) — социально-бытовая комедия «Свадьба Кречинского» (1855), драма «Дело» (1861) и трагический фарс «Смерть Тарелкина» (1869). В ней дана мрачная, страшная картина разложения дворянства, жестокого разгула грабежа и насилия целой армии чиновников и полицейских. Тема торжества алчности, жестокости и беззакония, гибели человека и человечности объединяет эти три пьесы в единое художественное целое.

В исторической драме видное место принадлежит А. К. Толстому (1817—1875). Основная идея его трилогии — «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис»

(1870) — осуждение деспотизма и произвола монархической власти как зла, враждебного нормам человеческой морали, несущего неисчислимые бедствия народу и государству.

Новый шаг в развитии социально-психологической драмы — пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы» (1887), «Плоды просвещения» (1891), «Живой труп» (1900). С огромной обличительной силой изображает Толстой трагедию патриархального крестьянства, гибнущего под натиском новых, капиталистических отношений. Беспощадно осмеивает он в комедии «Плоды просвещения» паразитизм, никчемность, беспомощную псевдоученость «просвещенного» дворянского сословия. Обвинительным актом лжи и лицемерия, несостоятельности всей системы законодательства России стала драма «Живой труп».

Мучительные идейные искания русской интеллигенции, недовольство обывательским существованием одних, духовная «смирненность» перед пошлостью жизни других стали основной темой творчества А. П. Чехова. Такие пьесы, как «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1904), ознаменовали новый этап в развитии русского сценического реализма. Умение увидеть трагическое в повседневности, привычном течении жизни, обычных, ничем не примечательных стремлениях и поступках людей рождает новое понимание сценичности, новаторский характер театральной эстетики и современной драмы в целом. Героев Чехова поднимает над серыми буднями человеческого существования мечта о новой, светлой жизни, но им не дано

вырваться из-под власти замкнутого круга повседневных забот и обстоятельств.

Пролетарский этап освободительного движения в России нашел отражение прежде всего в творчестве А. М. Горького. В «Мещанах» (1902), «На дне» (1902) писатель утверждает неизбежность крушения старого мира, показывает страшную сущность «дна» человеческого общества, порожденного капиталистическим строем. Поискам своего места и цели в жизни русской интеллигенции посвящены пьесы «Дачники» (1904), «Дети Солнца» (1905), «Варвары» (1906), «Враги» (1906) с их предельно острым социальным конфликтом, проникнутые ненавистью к классу угнетателей и эксплуататоров.

Тревожным предчувствием гибели старого и рождения нового, незнакомого мира пронизаны лирические драмы А. А. Блока (1880—1921), написанные поэтом в 1906 г., — «Балаганчик», «Незнакомка», «Король на площади» (см. *Символизм*).

Сложным, противоречивым был путь Л. Н. Андреева (1871—1919). В его пьесах «К звездам» (1906), «Савва» (1906), «Царь-Голод» (1908) звучит тема неприятия мира капитала, но вместе с тем драматург не верит в созидательную силу восставшего народа, его бунт анархичен. Тема бессилия и обреченности человека звучит в драме «Жизнь человека» (1907). Богоборческими мотивами, протестом против несправедливого и жестокого мира проникнута философская драма «Анатэма» (1909).

В это сложное время кризиса сознания определенной части русской интеллигенции появляются пьесы Горького «Последние» (1908), «Васса Железнова» (первый вариант, 1910). Они противостоят пессимистическим, упадническим настроениям, говорят об обреченности и вырождении буржуазии.

Русская драматургия на протяжении всего пути своего развития была выражением роста самосознания, духовной мощи народа. Она стала значительнейшим явлением в мировой театральной культуре и по праву заняла почетное место в мировом театре.

РУССКИЙ ТЕАТР

Русский театр зародился в глубокой древности. Его истоки уходят в народное творчество — обряды, праздники, связанные с трудовой деятельностью. Со временем обряды потеряли свое магическое значение и превратились в игры-представления («Ленок», «А мы просо сеяли...»). В них зарождались элементы театра — драматическое действие, ряжение, диалог. В дальнейшем простейшие игрища превратились в народные драмы; они создавались в процессе коллективного творчества и хранились в народной памяти, переходя из поколения в поколение (см. *Русская драматургия*). Параллельно с народным театром развивалось профессиональное театраль-

ное искусство, носителями которого в Древней Руси были скоморохи. Жизнеутверждающее творчество скоморохов, или, как их называли, «веселых людей», было враждебно официальной идеологии: их представления насыщены вольнолюбивыми, бунтарскими, сатирическими мотивами. Комические сценки, театрализованные песни, пляски, игра на различных инструментах, «медвежья комедия» — вот репертуар скоморохов, выражавший мироощущение, психологию, интересы и вкусы простых людей. В XVII в. их искусство достигает расцвета и носит явно антифеодальный характер.

Не случайно церковь и правительство ведут против «потешников» постоянную борьбу. По царским указам 1648 г. «скоморохи со всякими бесовскими игрищами» подлежали наказанию и ссылке. Со скоморошескими игрищами связано появление на Руси кукольного театра.

В 70—80-е гг. XVII в. формируется школьный театр. Его организаторами были преподаватели духовных академий Москвы, Киева, а актерами — учащиеся. У истоков школьного театра стоял известный политический деятель, драматург Симеон Полоцкий (1629—1680). В XVIII в. драматургия школьного театра, сохраняя связь с библейскими сюжетами и образами, аллегорический характер, отражала и политические события современности, например военные победы России, успехи преобразований Петра I. Так, в пьесе «Владимир» Феофан Прокопович (1681—1736) делает попытку создать историческую драму. В спектакли школьного театра включались и интермедии комического, а порой и сатирического характера, требовавшие от актеров иной манеры исполнения, близкой к традициям народного театра.

В 1672 г. в Москве при дворе царя Алексея Михайловича был создан первый придворный театр, открывшийся спектаклем «Артаксерксово действо». Основу актерской труппы составляли иностранцы, живущие в Москве; входили в нее и русские юноши из мещан. Просуществовал театр недолго, но имел существенное значение для отечественной театральной культуры, ибо это был первый опыт на пути создания государственного профессионального театра. Новая попытка утвердить в России национальный театр связана с именем Петра I. «Прорубив окно в Европу», укрепив престиж и значение Русского государства, Петр видел насущную проблему в повышении культурного уровня страны. Искусство, и в частности театр, было призвано пропагандировать и отстаивать общественные, политические идеи и преобразования Петра I. Однако публичный, общедоступный государственный театр начала XVIII в. не смог стать общественным и культурным центром страны, так как был оторван от русской жизни (труппа И. Х. Кунста играла свой репертуар на немецком языке). В 30—50-е гг. в крупных городах России получило распространение искусство «охочих комедиантов». В этих любительских театрах, куда входили мелкие чиновники, учащиеся, грамотные ремесленники, солдаты, развивались традиции



Ф. Г. Волков. Портрет Работы А. П. Лосенко. 1763.

Ярославский драматический театр имени Ф. Г. Волкова.



народного творчества, зарождались кадры будущих актеров профессионального русского театра. Наиболее известен ярославский театр «охочих комедиантов» под руководством Федора Григорьевича Волкова (1729—1763). Труппа Волкова давала регулярные спектакли, что требовало постоянного актерского состава; играла наряду с духовными комедиями Дмитрия Ростовского первые пьесы М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова, ставшие основой репертуара будущего профессионального театра. В 1756 г. по указу императрицы Елизаветы Петровны был учрежден в Петербурге первый государственный русский театр (Александринский, см. *Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина*). Его ядром стала ярославская труппа Ф. Г. Волкова, которого В. Г. Белинский назвал «отцом русского театра». Организатор и художественный руководитель театра, выдающийся актер, Волков был разносторонне одаренным человеком, широко образованным общественным деятелем своего времени. Актер-гуманист, актер-гражданин, он утверждал общественное значение русского театрального искусства.

С первых дней перед молодым театром встала ответственная задача: осмыслив отечественные традиции и опыт западной культуры, создать глубоко национальный и творческий организм, способный к дальнейшему развитию и совершенствованию. Русская почва породила свой вариант классицизма, в недрах которого и сформировался профессиональный театр, ставший проводником дворянской идеологии. Просвещенная монархия и тираноборчество, активное строительство государства и воспитание гражданина, служение долгу, интересам общества — вот темы и проблемы, звучавшие со сцены в трагедиях Сума-

Талантливая актриса крепостного театра П. И. Жемчугова (Ковалева). С портрета XVIII в.



Одна из известных актрис крепостного театра Т. В. Гранатова (Шлыкова) (слева).

Е. С. Семенова.



рокова и Я. Б. Княжнина. Выдвинутые в середине XVIII в. идеи самобытности отечественной культуры, художественной самостоятельности на долгие годы станут ведущими в искусстве и эстетике, они же послужат фундаментом для строительства русского театра.

Своеобразие культурной и общественно-политической эволюции России во многом предопределило пути и характер развития театра. Повышенная социальная чуткость, отзывчивость на существенные процессы жизни, попытка решения сложных философских, религиозных, этических проблем сделали отечественный театр одним из самых активных идеологических центров культуры. На сцене решались «вопросы самой жизни». Не случайно поэтому видные деятели русского искусства называли театр «парламентом», «кафедрой», «воспитателем поколения», «училищем масс». Играя заметную роль в духовной жизни страны, театр требовал внимательного к себе отношения. С одной стороны, многие общественные, политические деятели России писали для театра и о театре; выдающиеся публицисты и литераторы становились профессиональными театральными критиками; крупнейшие русские писатели создавали отечественный репертуар. С другой стороны, театр всегда находился под контролем и «надзором» государства: запрещались пьесы, отменялись спектакли, корректировался репертуар, театральная журналистика подвергалась строжайшей цензуре и т. д. Противоборство этих сил оказывало влияние на театральное дело в России.

Русский классицизм XVIII в. быстро сдавал позиции, сентиментализм вступал в свои права. Лучшие русские актеры этого времени: Волков, Я. Д. Шумский, И. А. Дмитриевский — разрывали рамки канонической эстетики. Уже в 60-е гг. в драматургии появляются слезные комедии В. И. Лукина и М. М. Хераскова, мещанская драма; в 70-е — комическая опера, а позд-

нее — знаменитые сатирические комедии Д. И. Фон-визина и В. В. Капниста, разрушавшие строгие каноны классицизма. Любовь к слову, образность и емкость литературного языка, идейная насыщенность драматических произведений — вот лучшие уроки той эпохи.

Первая четверть XIX в. была, по выражению советского театроведа П. А. Маркова, «юностью» русской послепетровской культуры, «эпохой перелома, временем расчета с XVIII веком и подготовкой нового века русского искусства». Постепенно отечественная культура становится фактором общеевропейского значения. Потрясения конца «века минувшего» (Великая французская революция 1789—1799 гг., Крестьянская война под предводительством Е. И. Пугачева 1773—1775 гг.) оказали серьезное влияние на дальнейшую общественную жизнь страны. Интенсивный рост национального самосознания, подъем патриотических чувств, связанный с Отечественной войной 1812 г., восстание декабристов 1825 г. во многом определили глубинные поиски в области русской культуры первой четверти XIX в. Борьба стилей, манер, направлений в искусстве характерна для этого периода развития русского искусства, который исследователи называют «преромантическим». К этому времени относятся сценическая деятельность прославленных актеров Е. С. Семеновой и А. С. Яковлева, а также первые шаги на театральном поприще П. С. Мочалова и В. А. Каратыгина. Трагедии В. А. Озерова, комедии И. А. Крылова, Н. И. Хмельницкого, А. А. Шаховского, А. И. Писарева заняли полноправное место в репертуаре русского театра. В 1824 г. открылся *Малый театр* в Москве, ставший впоследствии общероссийским культурным центром.

В середине 20-х гг. появляются эстетические манифесты русских романтиков. *Романтизм* как художественное направление вступает в полосу интенсивного развития.

В эти же годы начинает формироваться реализм в театральном искусстве. «Горе от ума» А. С. Грибоедова и «Борис Годунов» А. С. Пушкина — это не только принципиально новаторские произведения литературы, но и пьесы, призванные совершить реформу отечественной театральной культуры.

Однако театр не был готов к этой реформе. Поражение декабристов ознаменовало начало «николаевской эпохи», времени наступления реакции в России,

ставшего гяжелым испытанием для русского сценического искусства. Николай I лично «руководил» театральным процессом, был цензором пьес, стремясь влиять на формирование общественного сознания зрителей. Водевиль и мелодрамы, псевдоромантические и псевдопатриотические пьесы Н. В. Кукольника и Н. А. Полевого составляли основу репертуара; театр превратился в подмостки для представлений низкопробных драматических произведений.

МИХАИЛ СЕМЕНОВИЧ ЩЕПКИН (1788—1863)



Великий русский актер, основоположник русского сценического реализма, Михаил Семенович Щепкин был сыном крепостного. Ему было 12 лет, когда он сыграл на любительской сцене крепостного слугу в комедии А. П. Сумарокова «Вздорщина». Переехав учиться в Курск, Щепкин становится актером театра братьев Барсовых. Здесь в 1805 г. состоялся его дебют на профессиональной сцене. Талант, искренность делают его известным. Поклонники его искусства организуют сбор денег, чтобы выкупить Щепкина из крепостной неволи, и в 1821 г. он вместе с семьей получает вольную.

Щепкин кочует по разным городам, играет любые роли в пьесах любого жанра и даже участвует в операх и балетах. Он набирается житейского опыта и овладевает актерским мастерством. Тогда он и осознает, что «искусство настолько высоко, насколько оно близко к природе». В Щепкине пробуждается большой, настоящий художник.

Судьба приводит провинциального артиста в Москву. В марте 1823 г. Щепкина зачисляют в труппу Московского (с 1824 г. — Малого) театра, которому он отдал 40 лет своей творческой деятельности и который недаром называли «Домом Щепкина». Здесь он создал замечательные образы в русской классической комедии — в произведениях А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, А. В. Сухова-Кобылина.

Малый театр позднее назовут еще и «Домом Островского». Ведь именно актерское искусство Щепкина и драматургия А. Н. Островского сформировали эстетику Малого театра, и не только его. Глубоко реалистическое изображение жизни, художественный ее анализ стали необходимы и осуществимы на русской сцене во многом благодаря Щепкину и Островскому. И как у Островского щедро почерпнули отечественные драматурги, так щепкинская актерская школа предвосхитила театральное учение К. С. Станиславского, его «систему».

Полагаясь на свою наблюдательность и фантазию, Щепкин никогда не решал артистических задач отдельно от собственной

личности: все пропускал через «себя». И создаваемый образ оживал, опаленный его, щепкинской, равнодушной ко всему душой. Больше того: Щепкин не только открывал героев в себе, но и себя вдруг обнаруживал в иных своих героях. Совершенствуясь как артист, он познавал свои возможности и как человек.

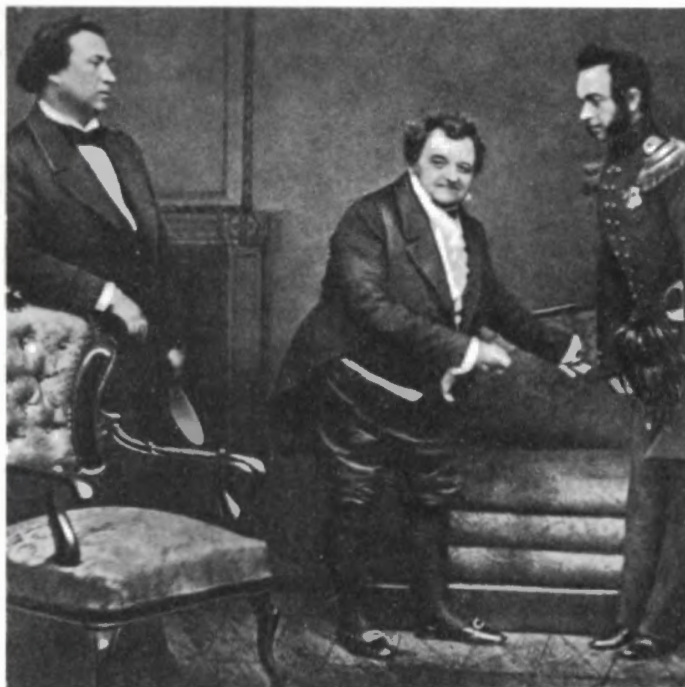
Советский исследователь Б. Алперс видит особенность щепкинского реализма в том, что подход к роли «от себя» актер органически связывал с принципами проповеднического искусства: «Щепкин выступал на сцене перед современниками как художник, заинтересованный в проведении определенных жизненных и нравственных идеалов. Он всегда выглядел из-за спины своих героев и стремился не только показать их с максимальной жизненной правдой, но и сделать для зрителей поучительным знакомство с ними, выразить в ясной недвусмысленной форме свой взгляд на них. Щепкин как бы растолковывал зрителям объективную ценность своих персонажей».

Щепкин сыграл очень много ролей и в русской и в западноевропейской драме. Он стал любимым актером своих современников. Глубокая дружба связывала его с А. С. Пушкиным, Н. В. Гоголем, В. Г. Белинским, А. И. Герценом. Щепкин был не только гениальным актером, но и прекрасным педагогом, теоретиком искусства. Он воспитал многих замечательных актеров, ставших продолжателями, наследниками его искусства, таких, как И. В. Самарин, С. В. Шумский, Г. Н. Федотова. Мысли Щепкина о правде, естественности, об искусстве переживания актера оказали большое влияние на дальнейшее развитие русского театра.

Крепостной театр в Останкино в Москве (внутренний вид).



М. С. Щепкин в роли Фамусова в комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Малый театр.



В эти сложные для театра годы лишь одним корифеям русской сцены — Мочалову, М. С. Щепкину, А. Е. Мартынову удавалось говорить о судьбе своего поколения, о трагедиях и идеалах современников. Личность актера становилась определяющей в театральном спектакле. Мочалов был «колоссальным» представителем русского романтизма, великим трагическим актером, возвысившим мелодраму до трагического звучания. Щепкин начал реформу актерского искусства в России. Его творчество было выражением психологического театра перевоплощения

и переживания, первым этапом в развитии сценического реализма, его историческая заслуга заключалась в создании актерской отечественной школы. Неистовая борьба Белинского и молодого литературного критика А. А. Григорьева с рутинной, бездуховностью и безыдейностью в театре, гениальные пьесы Н. В. Гоголя, начало творчества А. Н. Островского стали залогом постепенного выхода театра из кризисного состояния.

50-е годы XIX в. знаменуют собой новый этап в развитии драматического искусства, утверждении сцени-



Сцена из комедии «Недоросль» Д. И. Фонвизина. Со старинной гравюры.

ческого реализма. Вслед за Островским в театр пришли А. Ф. Писемский, А. К. Толстой, Л. А. Мей, А. В. Сухо-во-Кобылин, М. Е. Салтыков-Шедрин. Русская драматургия вышла на широкую дорогу великой литературы. С появлением новой, аналитической драмы в театре окончилась эпоха «чисто артистическая». Подлинно художественный спектакль создавала уже не игра одного актера, даже гениального, а ансамбль исполнителей. Аналитическая драма требовала от актера глубокого изучения роли, углубления социально-психологической характеристики образа. Новая драма была призвана уничтожить ложь, фальшь, рутину в актерском исполнении и заменить их простотой, правдой и искренностью творящего актера.

Среди первых и лучших были такие крупнейшие художники сцены, как П. М. Садовский (см. *Садовские*), С. В. Васильев, В. В. Стрельская, П. В. Васильев, С. В. Шумский, И. В. Самарин, И. Ф. Горбунов и другие.

60-е годы ознаменованы началом социально-экономических реформ, общественным подъемом, вызванным развитием освободительного движения, деятельностью Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, возглавивших передовые, прогрессивные силы России в борьбе за освобождение народа. Капитализация всех государственных систем воздействовала и на театральное искусство. Все настойчивее звучали голоса деятелей русской культуры, критиков, драматур-

ВЕРА ФЕДОРОВНА КОМИССАРЖЕВСКАЯ (1864—1910)



«Я вспоминаю ее легкую, быструю фигурку в полумраке театральных коридоров... ее печальные и смеющиеся глаза, требовательные и увлекательные речи. Она была вся мятеж и вся весна», — писал о Комиссаржевской А. А. Блок. Выдающаяся русская актриса Вера Федоровна Комиссаржевская чутко откликалась на злободневные вопросы своего времени — конца XIX — начала XX столетия. Она щедро и безоглядно отдавала себя сцене и наделяла своих героинь собственным выстраданным душевным опытом. В творчестве Комиссаржевской преобладало не перевоплощение, а личное исповедническое, лирическое начало. Ее игра отличалась особой драматической глубиной, тонкостью.

После первых успехов в провинции (Новочеркасск, Вильно) Комиссаржевская поступает на сцену Александринского театра в Петербурге (ныне Ленинградский государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина). В ролях Розы («Бой бабочек» Г. Зудермана), Ларисы («Бесприданница» А. Н. Островского) в полную силу прозвучали новые, не свойственные актерам Александринского театра темы и интонации. Хрупких, незащищенных героинь Комиссаржевской отличали бескомпромиссность и стойкость, они не могли примириться с несправедливостью, фальшью жизненных обстоятельств. «Защитница прав человеческих», актриса становится кумиром студенчества, передовой демократической публики.

Комиссаржевская первой сыграла Нину Заречную в «Чайке» А. П. Чехова и была единственной в труппе Александринского театра, кто оценил новаторство чеховской драматургии.

В 1902 г. Комиссаржевская покидает Александринскую сцену и в 1904 г. создает собственный театр, театр передового, совре-

менного репертуара. Он открылся накануне первой русской революции. «Развернутое ветром знамя», — скажет о Комиссаржевской Блок. Мятущийся, тревожный дух ее героинь — Норы (в пьесе Г. Ибсена), Варвары Басовой (в «Дачниках» М. Горького), бросавших вызов буржуазной ограниченности, пошлости, обыденности, воспринимался зрителями как выражение настроений и чаяний революционной эпохи. В эти годы актриса читает с эстрады «Песню о Соколе», «Песню о Буревестнике» М. Горького, дает концерты в пользу бастующих революционеров.

После разгрома революции, когда был запрещен почти весь репертуар театра Комиссаржевской, актриса мучительно ищет новых путей в искусстве. Она приглашает В. Э. Мейерхольда, поставившего на сцене ее театра «Жизнь человека» Л. Н. Андреева, «Балаганчик» А. А. Блока, «Сестру Беатрису» М. Метерлинка.

В 1910 г. во время гастролей в Ташкенте Комиссаржевская внезапно умерла от черной оспы.

Вера Федоровна Комиссаржевская была ярчайшей выразительницей новых художественных устремлений своего времени. Ее мятежное, проникнутое поисками нравственного идеала искусство стало важным этапом в развитии *русского театра*.



П. А. Стрепетова в роли Екатерины в драме «Гроза» А. Н. Островского.

В. И. Качалов в роли Барона в пьесе «На дне» М. Горького.



А. П. Ленский.

гов, актеров, требовавших свободы театра, отмены государственной монополии, уничтожения зависимости театра от чиновничьего аппарата.

Делаются попытки создать частные театры. Появляется «Артистический кружок» (1865—1883), которым руководил Островский и где впервые проявилось дарование О. О. Садовской и М. П. Садовского; в 1872 г. в Москве был открыт Народный театр на Политехнической выставке, где с успехом выступали крупнейшие русские провинциальные актеры П. А. Стрепетова, М. И. Писарев, Н. Х. Рыбаков и другие. Эти театральные коллективы ставили подлинно художественные современные пьесы, русскую и зарубежную классику. В 1882 г. правительство было вынуждено отменить монополию государственных театров. Возникают новые частные театры. В Москве — театр Корша (1882), в котором была собрана сильная актерская труппа. Здесь в разное время играли П. Н. Орленев, В. Н. Давыдов, А. А. Остужев, И. М. Москвин. «Общество искусства и литературы» создает в 1888 г. молодой К. С. Станиславский. В Петербурге в 1895 г. открывается так называемый Суворинский театр. Значительное место в репертуаре этого театра занимали пьесы западных и русских современных драматургов, на его сцене выступали П. А. Стрепетова, П. Н. Орленев, Л. Б. Яворская, Е. Н. Рощина-Инсарова. В 90-е гг. рождаются новые творческие коллективы в провинции: антрепризы Н. Н. Соловцова в Киеве, К. Н. Незлобина в Вильне, Н. Н. Синельникова в Ростове-на-Дону, Н. И. Соболевскова-Самарина в Нижнем Новгороде. В 1897 г. проходит первый съезд Русского театрального общества (РТО), организованного по инициа-

тиве М. Г. Савиной (см. *Творческие союзы театральных деятелей*).

Последняя четверть XIX в. выявила диалектику развития русского сценического искусства. Наличие очень крупных актерских индивидуальностей: М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, Садовская, А. П. Ленский, А. И. Южин — в Москве; К. А. Варламов, Давыдов, Савина — в Петербурге; Стрепетова, М. Т. Иванов-Козельский, В. Н. Андреев-Бурлак, Орленев — в провинции. Развитие и углубление в актерском искусстве метода психологического реализма. Попытка синтеза трагического, страстного романтизма Мочалова и глубокой реалистической правды Щепкина, Садовского. Знаменем этого периода стало творчество великой Ермоловой, возродившей традиции «героического театра». Произведения У. Шекспира, Ф. Шиллера, В. Гюго, Г. Э. Лессинга, Лопе де Вега, Г. Ибсена, лучшие пьесы отечественных авторов ставятся на сцене той поры. Но, к сожалению, подлинно художественные произведения потонули в потоке ремесленных поделок; засилье мелкотемья, фарсовой развлекательности, мелодраматичности способствовало утверждению в актерском искусстве дурной театральной условности и штампов. Вследствие этого образовался существенный разрыв

в художественном уровне между ведущими мастерами сцены и рядовыми актерами. Отсутствие подлинной режиссуры, а порой и актерского ансамбля, неспособность театра к сценической реализации новой, нарождающейся драматургии, низкий уровень постановочной культуры свидетельствовали о том, что перед русским театром встала необходимость решения принципиальных художественных задач для дальнейшего творческого развития.

На рубеже XIX—XX вв. возник новый тип театра — режиссерский. Московский Художественный театр (МХТ), открывшийся в 1898 г., начал новую эпоху драматического искусства в России. Театр возглавили выдающиеся реформаторы сцены — *К. С. Станиславский* и *Вл. И. Немирович-Данченко*. Их творческая программа была «революционной», начиная с организации театрального дела и кончая коренными изменениями репертуара и системы актерского искусства. Пьесы *А. П. Чехова*, *А. М. Горького*, *Л. Н. Толстого*, *Ибсена*, *К. Гамсуна*, *М. Метерлинка* стали предметом серьезного исследования в Художественном театре. Цель и смысл актерского творчества Станиславский и Немирович-Данченко видели в «создании жизни человеческого духа». В эти годы формируется целая плеяда замечательных артистов нового типа — *И. М. Москвин*, *В. И. Качалов*, *Л. М. Леонидов*, *О. Л. Книппер-Чехова*, *М. П. Лилина*, *М. Ф. Андреева* и другие (см. *Московский Художественный академический театр имени М. Горького*).

Именно Станиславский и Немирович-Данченко дали подлинную сценическую жизнь чеховской драматургии. После того как в 1896 г. постановка пьесы «Чайка» в Александринском театре была плохо принята публикой, это навсегда могло бы оттолкнуть Чехова от театра. Но на сцене Художественного театра «Чайка» обрела свое настоящее звучание. Пьесы Чехова в постановке МХТ стали значительными событиями в культурной жизни русского общества.

Идеи, связанные с нарастанием революционного подъема в России, звучали на сцене Художественного театра в постановках пьес Горького «Мещане» и «На дне», осуществленных в 1900-е гг.

Начало XX в. было периодом крупнейших достижений русской художественной культуры. И вместе с тем обнаружились серьезные противоречия — этические и эстетические — в творчестве многих ведущих деятелей искусства. Обострение социально-политической ситуации, изменения в общественной жизни явились отчасти причиной возникновения разнообразных эстетических течений, художественных концепций и театральных теорий. Для искусства этого времени характерны условность и натурализм; модернизм и академизм; отрицание театра и попытки создания символистского театра (см. *Символизм*); возрождение театра марионеток; появление многочисленных студий (см. *Студии театральные*). Репертуар тех лет представляет собой крайне сложную и пеструю картину. С одной стороны — Шекспир, *Ж. Б. Мольер*, Пушкин, *Ф. М. Достоевский*, *Л. Н. Тол-*

стой, *Ибсен*, *Чехов*, *Горький*, с другой — *В. А. Рышков*, *М. П. Арцыбашев*, *Ю. Д. Беляев*, чьи пьесы были лишены значительных идей, обращены к обывателю и мещанину, рассчитаны на вкусы нетребовательного зрителя. МХТ увлекается символизмом, здесь ставятся пьесы *Л. Н. Андреева*, *М. Метерлинка*. Тяготеющий к условному театру *В. Э. Мейерхольд* работает вместе с актрисой психологического направления в искусстве *В. Ф. Комиссаржевской*, ставит спектакли в Александринском театре.

В этот период в создании театральных постановок участвуют крупнейшие русские художники — *Б. М. Кустодиев*, *Н. К. Рерих*, *М. В. Добужинский*, *А. Н. Бенуа*, *Н. Н. Сапунов*, *С. Ю. Судейкин*, *А. Я. Голловин* и другие. В творческом содружестве с талантливыми режиссерами они утверждали на русской сцене высокую культуру декорационного искусства (см. *Сценография*). Для этого времени характерно расширение сферы художественных исканий в области теории режиссуры. Обращается особое внимание на создание атмосферы спектакля и образное освоение пространства, познание смысла формы, ритма, пластики. И вместе с тем важной остается проблема выявления идеи произведения, раскрытия «истины страстей», тончайших движений человеческой души.

Новаторство, поиск, эксперимент — характерные черты искусства наиболее значительных театральных деятелей предреволюционных лет. Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд каждый по-своему искали новые средства сценической выразительности. Само время требовало от режиссеров принципиально иного осмысления построения и оформления спектаклей. В эти годы начинается режиссерская деятельность *А. Я. Таирова*, организовавшего в 1914 г. *Камерный театр*. В 1-й Студии МХТ складывается театральная судьба *Е. Б. Вахтангова* и *М. А. Чехова*, их сценические опыты расширили и обогатили средства современного театра.

Художественные открытия предреволюционной поры в области сценической культуры дали корни театру будущего (см. *Советский театр*).

САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ТЕАТРАЛЬНАЯ

Театральная самодеятельность — форма занятия театральным искусством ее участников в свободное от основной профессии время. В период формирования профессиональных национальных сцен в различных странах мира отечественные труппы пополнялись исключительно за счет любителей.

На рубеже XIX—XX вв. опыт «Общества искусства и литературы» в России, где любительский коллектив возглавлял К. С. Алексеев (см. *К. С. Станиславский*), «Гальского кружка», а затем «Свободного театра» А. Антуана во Франции, «Свободного театра» О. Брамса в Германии показал, что движение театрального любительства того времени стало новаторским и помогло национальным культурам подняться на новую ступень в обновлении репертуара и открытии сценических форм. Любительство стояло у истоков Московского Художественного театра, «Свободного театра» в Париже, «Немецкого театра» в Берлине.

Великая Октябрьская социалистическая революция

вызвала подлинный взрыв творческой энергии народа во всех сферах общественной жизни. Самодеятельный агитационный театр («живая газета», агитсуд и т. п.) создавался совместными усилиями красноармейцев, рабочих, крестьян и молодой захваченной революционной волной художественной интеллигенции. В романах Д. А. Фурманова «Чапаев», К. А. Федина «Первые радости», повести А. Н. Толстого «Хлеб» рассказывается об огромном воздействии самодеятельных спектаклей на красноармейскую аудиторию. Проявление революционных чувств соединялось здесь с чувством интернациональной солидарности. Именно самодеятельный фронтовой театр положил начало созданию национального театрального искусства у тех народов, которые прежде не знали театра совсем.

Очень много для поддержки и развития агитискусства сделал А. В. Луначарский. Он считал, что «именно в формах самодеятельного театра новая жизнь, революция впервые нашли художественное выражение на сценических подмостках. Именно в этом искусстве пробились первые ростки открытой сознательной политической тенденциозности, которая затем составит важнейшую новаторскую особенность советского театра». Театры рабочей молодежи (ТРАМы) создали собственную драматургию и сценические приемы. В. В. Маяковский называл их театрами «агитации и воздействия».

В театральной самодеятельности 30-х гг. функции

Юные участники театральной студии, созданной на Камском автомобильном заводе.

Сцена из спектакля детского самодеятельного музыкального театра «Романтики».



прямой агитации стали выполнять агитбригады, выступавшие со скетчами, частушками, вокальными и цирковыми номерами. Повсеместно создавались любительские драматические коллективы, которые ставили многоактные спектакли по образцу профессиональных театров.

В годы Великой Отечественной войны коллективы театральной самодеятельности активно выступали как в тылу, так и на фронте, в партизанских отрядах.

В послевоенное время театральная самодеятельность прошла ряд важных этапов. Первый из них связан с присвоением в 1959 г. лучшим театральным коллективам звания «народный театр». Эта традиция продолжает жить и сейчас. Второй этап связан с



проведением I Всесоюзного фестиваля художественного самодельного творчества трудящихся (1975—1977), посвященного 60-летию Октябрьской революции. Фестиваль способствовал повышению идейно-художественного уровня самодельности, углублению связей и взаимообогащению культур народов СССР, укреплению содружества профессионального и самодельного искусства. Подобные фестивали предполагается проводить раз в 5 лет. Третий этап охватывает 80-е гг., для которых характерно большое разнообразие творческих почерков, стилей, форм любительского театра: театр-клуб, комнатный театр, театр поэзии, театр пантомимы, театр балета, театр юного зрителя, агиттеатр. Те коллективы, которые на рубеже 50—60-х гг. первыми получили звание народных театров, — коллектив Дома культуры ЗИЛа (Москва, режиссер С. Штейн), «Манекен» (Челябинск, А. Морозов), Молодежный театр драмы и поэзии (Иваново, Р. Гринберг), театр поэзии Дома культуры нефтяников (Омск, Л. Ермолаева), театр Дома культуры имени Ю. А. Гагарина (Усть-Абакан, В. Соколова) и многие другие — пришли в 80-е гг. с разнообразным творческим багажом. В репертуаре народных театров пьесы А. Н. Арбузова,

А. В. Вампилова, А. И. Гельмана, В. С. Розова, М. Ф. Шатрова и др. Многие произведения советских писателей были впервые поставлены именно народными театрами: «Я пришел дать вам волю» В. М. Шукшина в Театре на Красной Пресне (Москва, режиссер В. Спесивцев), «Живи и помни» В. Г. Распутина в театре в Братске (К. Магидин), «Белый пароход» Ч. Айтматова в театре «Манекен» (Челябинск, А. Морозов) и др.

Наряду с народными театрами внутри любительского движения возникла новая форма организации театрального творчества — театр-студия, которая, развивая лучшие традиции театральной самодельности, должна углублять идейно-художественный поиск, максимально раскрывать творческий потенциал участников. Московские театр-студия на Юго-Западе (руководитель В. Белякович), театр-студия «Камерная сцена» (М. Шепенко), театр-студия «У Никитских ворот» (М. Розовский), театр-студия «На досках» (С. Кургинян), театр-студия «Человек» (Л. Рошкован), оказавшись в авангарде этого движения, приобрели статус профессиональных коллективов.

В рамках II Всесоюзного фестиваля художественного самодельного творчества (1985—1987), посвященного 70-летию Великого Октября, заметно активизировалась творческая деятельность всех коллективов театральной самодельности. Коллективы-ветераны подводили итоги своей работы. Зональные смотры, Рампы Дружбы способствовали обмену опытом начинающих коллективов. Ставили новые задачи экспериментальные театры: театр-клуб «Суббота» (руководитель Ю. Смирнов-Несвицкий), театр-лаборатория Дома культуры Автозавода имени Ленинского комсомола (А. Расинский), студия «Театр» (А. Левинский) и др. Фестиваль завершился в Москве, где в июле 1987 г. состоялась декада «Литература, народные театры, агиттеатры».

В нашей стране много интересных самодельных коллективов. Среди них — «Поэзия и правда» (Одесса), народный театр Дома культуры имени Д. Н. Мамина-Сибиряка (Магнитогорск), народный театр «Рампа» педагогического института (Абакан), студенческий народный театр Ленинградского государственного университета, студенческий театр Вильнюсского государственного университета, народный театр-студия имени ВЛКСМ (Львов), Народный театр комбината древесных материалов (Клайпеда) и др.

Эстрадная миниатюра в постановке студенческого театра Политехнического института в Ташкенте.



СЕВЕРНОЙ АМЕРИКИ СТРАН КИНЕМАТОГРАФИЯ

Кинопроизводство США до 50-х гг. было в основном сосредоточено в Голливуде, расположенном в одном из районов Лос-Анджелеса (штат Калифорния). Понятие «Голливуд» не только географическое; это

многоликий символ Америки — деловое предприятие, часть индустрии развлечений; кинематографический Олимп, место головокружительных карьер и среда, где гибнут таланты; пропагандистская машина, рекламирующая американский образ жизни во всем мире. Основная масса фильмов, которые создаются в Голливуде, отражает интересы господствующего класса. И тем не менее здесь всегда работали и работают немало художников, чей талант и гражданское мужество создали славу американскому киноискусству. Противоборство буржуазного и демократического, консервативного и прогрессивного искусства проходит через всю историю киноискусства США.

Первые студии по производству фильмов, основанные компаниями «Эдисон», «Байограф» и «Вайтаграф», появились в Нью-Йорке. Наряду с ними работало множество мелких фирм, снимавших свои фильмы на натуре. С 1909 г. десять крупнейших кинофирм объединились в трест, монополизировавший производство и прокат.

История Голливуда началась в 1908 г., когда сюда на натурные съемки приехала киная группа из Чикаго. Теплый климат, красивый природный ландшафт создавали идеальные условия для работы. В начале 1910-х гг. в Голливуд перебрались многие небольшие кинокомпании, вытесненные из Нью-Йорка в результате острой конкурентной борьбы. Вскоре

здесь началось массовое производство вестернов — одного из основных жанров раннего американского кино. Первым вестерном считается фильм Э. С. Портера «Большое ограбление поезда», снятый еще в 1903 г. Вестерны рассказывали об освоении европейцами западных земель Американского континента. Истинная история переселения, сопровождавшаяся истреблением исконных жителей страны — индейцев, приобретала на экране романтический ореол, становилась возвышенной легендой. Крупнейшим постановщиком вестернов был Т. Инс. Широкую популярность снискал образ славного парня-ковбоя. В ролях таких героев выступали актеры У. Харт, Г. М. Андерсон, Т. Микс и другие.

Со временем кинематограф превращался из забавного аттракциона в искусство. Этому немало способствовал известный американский режиссер Дейвид Уорк Гриффит (1875—1948). С появлением его картин «Рождение нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916) началась эра зрелого киноискусства.

Жанр кинокомедии своим рождением обязан режиссеру М. Сеннетту (1880—1960). В комедиях Сеннетта, проникнутых духом сатиры и пародии, снимались талантливые актеры М. Норман, Р. Арбэкл, Ф. Стерлинг и другие. В 1914 г. у Сеннетта дебютировал и проработал год Ч. Чаплин. Творчество этих замечательных мастеров, а также известных актеров Б. Китона, Г. Ллойда, братьев Маркс принесло



Вверху:
Кадр из фильма «Нетерпимость». 1916. Режиссер Д. У. Гриффит.



Кадр из фильма «Гроздь гнева» (по одноименному роману Д. Стейнбека). 1940. Режиссер Д. Форд.

Внизу:
Кадр из фильма «Душной южной ночью». 1967. Режиссер Н. Джунсон. В главных ролях: Р. Стайгер и С. Путье.



Кадр из фильма «Буч Кэссиди и Санденс Кид». 1969. Режиссер Дж. Рой Хилл. В ролях Р. Редфорд и П. Ньюмен.



Кадр из фильма «Вестсайдская история». 1961. Режиссер Р. Уайз, хореограф Дж. Роббинс.



Кадр из фильма «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?». 1969. Режиссер С. Поллак.



американской комедии мировую славу.

Еще в 1910 г. в американском кино стала складываться «система звезд»: в рекламных целях частная жизнь актеров превращалась в достояние масс, а сами они обрекались на исполнение однотипных ролей, не могли выйти за рамки навязанного им амплуа. «Звездой» была М. Пикфорд, игравшая «золушку», кроткую, добродетельную девушку; в 20-е гг. сложился тип экранного красавца, поклонение которому дошло до массового психоза (Р. Валентино, Р. Наварро, Д. Фербенкс); возникли амплуа демонической женщины (Г. Свенсон, П. Негри), «стопроцентного американца» (Г. Купер, К. Грант, К. Гейбл). С выходом гангстерских фильмов появились на экране «образцовые» гангстеры (Э. Робинсон, П. Муни, Х. Богарт); неизменно пользовались популярностью ковбои и шерифы (Д. Уэйн, Ю. Бриннер).

Уже в 20-е гг. некоторые кинематографисты начали выступать против штампов в создании фильмов, стремились приблизить свое творчество к реальной жизни, пойти навстречу интересам широких кругов зрителей. Это был период временного экономического подъема, «эпоха процветания», «век джаза». Голливуд выпускал утешительно-развлекательную продукцию: псевдоисторические боевики («10 заповедей», «Царь царей» С. Де Милля); восточную экзотику («Багдадский вор», «Шейх», «Араб»), эксцентрические комедии; мюзиклы («Певец джаза», «Бродвейская мелодия») и, конечно, вестерны. Этому массовому потоку противостояли единичные фильмы, тяготевшие к истинному реализму: «Алчность» Э. фон Штрогейма — о губительной власти денег; «Малыш», «Пилигрим», «Золотая лихорадка», «Цирк»

Ч. Чаплина, показавшие борьбу «маленького человека» с жестокостью в капиталистическом мире; «Толпа» К. Видора — о буднях рядового американца, переживающего крах мечты об успехе; такие вестерны, как «Крытый фургон» Д. Крюзе и «Железный конь» Д. Форда.

Выход фильмов на экраны зависел от политики продюсеров (представителей кинокомпаний, осуществлявших контроль за постановкой фильмов), за которыми стоял крупный капитал, заинтересованный в кинобизнесе. Начиная с 1919 г. американское кино прочно завоевало европейский рынок. В целях усиления контроля была создана Ассоциация кинопродюсеров и кинопрокатчиков США, призванная осуществлять самоцензуру. Образовалось 8 крупнейших трестов кинопромышленности, сосредоточивших в своих руках все производство и прокат фильмов. Желанные для голливудских магнатов эстетические и идейные стандарты были суммированы в так называемом «Производственном кодексе» (или «Кодексе Хейса»), требовавшем выпуска фильмов, которые рисуют буржуазную действительность как «счастливый и прекрасный мир».

30-е гг. вошли в историю США как «яростные» или «красные». Это было время массового роста забастовочного и рабочего движения, повышения авторитета Коммунистической партии.

В эти годы продолжается выпуск на экраны развлекательных лент, мюзиклов («Король джаза» и др.), фильмов ужасов, вестернов, на фоне которых особенно стоит классический фильм «Дилижанс» Форда. Но вместе с тем на экране стали появляться злободневные картины, исследующие важные жиз-

Кадр из фильма «Крамер против Крамера». 1979. Режиссер Р. Бен-тон. В главной роли — Д. Хофман.



Кадр из фильма «Полет над гнездом кукушки». 1975. Режиссер М. Форман. В главной роли — Дж. Николсон.



Кадр из фильма «Взвод». 1977. Режиссер О. Стоун.



ненные проблемы: «Хлеб наш насущный» Видора, где предлагалось решить проблему занятости населения путем организации земледельческих коммун; «Тупик» У. Уайлера — о жизни в трущобах; антифашистские картины «Блокада» У. Дитерле и «Черный легион» А. Мейо. Особое место заняли фильмы, в которых отразилось такое национальное бедствие, как рост организованной преступности («Маленький Цезарь» М. Ле Роя, «Лицо со шрамом» Х. Хоукса).

В 1933 г. с избранием на пост президента Ф. Рузвельта были предприняты меры по выведению страны из кризиса и одновременно по замораживанию назревающей революционной ситуации. Этот «новый курс» правительства воплощает в своих фильмах режиссер Ф. Капра («Мистер Дидс переезжает в город», «Мистер Смит едет в Вашингтон» и др.), объясняя язвы буржуазного общества моральными пороками отдельных людей. Но такой проницательный художник, как Чаплин, сумел увидеть двойственность правительственной политики, направленной, в сущности, на стабилизацию капитализма. Фильмом «Новые времена» (1936), показавшим тяжесть эксплуатации и непрочность благополучия простых людей, зависящих от сильных мира сего, Чаплин создал новый комедийный жанр — разоблачительный памфлет. Его гражданская смелость пришлась не по вкусу продюсерам и политикам. Федеральное бюро расследования установило за ним слежку, и несколько лет спустя выдающийся режиссер вынужден был навсегда покинуть Голливуд.

В остросоциальных лентах Форда 40-х гг. — «Как зелена была моя долина» и «Гроздь гнева» показан рост классового сознания сельскохозяйственных рабочих. В последнем фильме роль рабочего Тома, ставшего на путь борьбы, сыграл талантливый актер Г. Фонда.

В первой половине 40-х гг. в США продолжали

выходить яркие, значительные произведения: «Лисички» Уайлера (по пьесе Л. Хелман), трагедийный «Гражданин Кейн» О. Уэллса (прототипом его героя был король американской прессы Херст) — фильм, ставший важнейшим художественным событием, вошедший в золотой фонд киноискусства. В ряду наиболее интересных фильмов этих лет — картины, посвященные событиям второй мировой войны, которым открыл дорогу на экран «Великий диктатор» Чаплина; фильмы о нашей стране — «Миссия в Москву» Г. Ратоффа; лента Ф. Циннемана «Седьмой крест» по роману немецкой писательницы-антифашистки А. Зегерс.

Еще на завершающем этапе войны началось усиление реакции во внутривнутриполитической жизни США. Напуганные ростом прогрессивных сил, капиталистические круги начали наступление на демократию. Как напоминание об этих днях борьбы и надежд, уходящих в прошлое, прозвучало название фильма Уайлера «Лучшие годы нашей жизни». В 1944 г. в Голливуде образовался «Альянс кинематографистов за сохранение американских ценностей», стремившийся изолировать кино от влияния прогрессивных сил. В 1947 г. 40 киноработников подверглись допросу Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности; 10 из них («голливудская десятка»), отказавшиеся отвечать на вопросы о принадлежности к Коммунистической партии и профсоюзу, были приговорены к тюремному заключению и надолго занесены в «черные списки».

Подлинное дыхание жизни пришло на экран с фильмом Г. Бибермана «Соль земли» (1953) — о труде и борьбе горняков Нью-Мехико (этот фильм демонстрировался почти нелегально). В конце 40-х — 50-е гг. впервые появилось несколько фильмов о положении негров («Отчизна отважных» М. Робсона, «На окраине города» М. Ритта с талантливым актером-негром

С. Пуатье в одной из главных ролей).

60-е гг. в США отмечены активным молодежным движением за демократические перемены. И кино сразу же отразило этот перелом. Уже в начале 60-х гг. вышли на экран два фильма Стэнли Крамера (р. 1913) — «Пожнешь бурю», где через историческую аналогию осмысливались бедствия в период маккартизма — реакционной политики американского правительства 50-х гг., и «Нюрнбергский процесс» — приговор фашизму.

Обновление ситуации в кинематографе шло с участием молодых режиссеров, с приходом которых говорили о конце старого Голливуда. В. Аллен, Р. Олтмен, Ф. Коппола, Х. Эшби, Т. Малик, Д. Хоппер, М. Николс, С. Поллак, П. Богданович, С. Люмет, М. Скорсезе, Дж. Шлезингер и другие, бросив вызов консерватизму Голливуда, отразили на экране актуальные проблемы молодежи, ее неприкаянность перед всемогуществом доллара, мрак бездуховного прозябания (фильмы «Беспечный ездох» Хоппера, «Злые улицы» Скорсезе, «Выпускник» Николса, «Бумажная луна» Богдановича, «Полуночный ковбой» Дж. Шлезингера). На экране появился новый тип героя, лишенный «звездного» блеска, «человек с улицы» в талантливом воплощении Дж. и П. Фонда, Дж. Клейбург, Д. Хофмана, К. Кристофферсона. Новым критическим содержанием обогатились традиционные жанры — мюзикл («Вестсайдская история» Р. Уайза и Дж. Роббинса, «Кабаре» и «Весь этот джаз» Б. Фосса); гангстерский фильм («Крёстный отец» Ф. Копполы, «Бонни и Клайд» А. Пенна); комедия («Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир» Крамера и др.).

В 60—70-е гг. в киноискусстве резкой критике подверглись буржуазная система законности и судопроизводства («Серпико», Люмета, «И правосудие для всех» Н. Джуисона), расовая дискриминация, зазвучала антифашистская тема.

Особое место в американском кино заняла тема империалистической войны США во Вьетнаме, расколовшая Голливуд на два непримиримых лагеря — защитников агрессии («Зеленые береты» Д. Уэйна) и ее противников («Возвращение домой» Х. Эшби, «Посетители» Э. Казана, «Строй» Р. Сигела, «Взвод» О. Стоуна). Спад демократического движения в Америке, наступление «правых» сил усилили попытки оправдать агрессию во Вьетнаме (сериал «Рэмбо»). Не все режиссеры сумели разобраться в истинной природе этой войны, ставшей в глазах мировой общественности позором Америки; некоторые из них так и не смогли выработать собственной позиции.

В 70—80-е гг. на кинематограф оказали влияние три фактора: неоконсервативная политика американской администрации, присоединение крупных киностудий к транснациональным монополиям и, следовательно, слияние кинодела с большим бизнесом, а также совершенствование кинотехники и связанное с этим удорожание производства фильмов. В результате сократилось число критических фильмов на американском экране. Вновь оживилась «система звезд», на авансцену вышли «стопроцентные американцы», превыше всего в мире ставившие американские идеалы. Продюсеры стали делать ставку на постановку небольшого числа супердорогих фильмов в жанрах фильма-катастрофы («Аэропорт», «Ад в поднебесье», «Землетрясение»), космической фантазии («Звездные войны» Д. Лукаса и др., «Инопланетянин» С. Спилберга); возросло увлечение фильмами ужасов («Сияние» С. Кубрика, «Челюсти» С. Спилберга). В жанре комедии особенно выдвинулся В. Ал-

Кадр из канадского фильма «Один». 1976. Режиссер Р. Спрей.



Кадр из канадского фильма «Семья Плюф». 1981. Режиссер Ж. Карль.



лен, сочетающий тонкий психологизм, вкус к эксцентризму и виртуозное владение новейшими эффектами («Зелип», «Пурпурная роза Каира» и др.).

Многие фильмы критического направления демонстрировались на наших экранах: «Вердикт» Люмета, «Полет над гнездом кукушки» и «Рэгтайм» М. Формана, «Без злого умысла» Поллака, «Армейская история» Н. Джуисона; удостоенная Золотого приза на конкурсе детских фильмов XV Московского кинофестиваля картина Дж. Кагана «Путешествие Нэтти Гак». Рядом с ними можно поставить картины М. Николса «Силквуд», М. Ритта «Норма Рей», Р. Споттсвуда «Под огнем» и др. Их герои — простые американцы: рабочие, фермеры, интеллигенты, студенты, журналисты, солдаты, негры — живут проблемами своих реальных прототипов, взятых из жизни. Чаще всего эти фильмы снимаются не в Голливуде, а за его пределами, на небольшие, подчас годами по крохам собираемые средства. За пределами Голливуда был снят и детский фильм, демонстрировавшийся на XIV Московском кинофестивале, который сразу привлек к себе внимание красноречивым заголовком «Если мир исчезнет, где будут играть дети?». Его авторы стремились объяснить, как опасно решать спорные вопросы силой, как хрупка и непрочна Земля, уже испытывавшая на себе мощь ядерных ударов.

Хорошо отлаженный механизм кинопроизводства, возможность вкладывать в него большой капитал, высокий уровень мастерства режиссеров, актеров, операторов обеспечивают США господство на мировом кинорынке.

Более других пострадала от натиска Голливуда Канада. Первый художественный фильм здесь был выпущен гораздо позднее, чем в других странах, — только в 1914 г., а первая игровая картина на французском языке (Канада — страна двуязычная) появилась лишь в 1943 г.

Отечественные фильмы составляют всего 4% всех картин, выпускаемых в прокат. Почти все кинозалы находятся в руках иностранных владельцев. Так, американская студия «Парамаунт» сохраняет контроль над 3/4 всех канадских кинотеатров.

Лучшие страницы истории канадского кино связаны с деятельностью режиссеров-документалистов — американца Р. Флаэрти, снявшего здесь в 1922 г. знаменитый фильм «Нанук с Севера», поэтическую картину, рассказывающую о жизни эскимосов, и англичанина Д. Грирсона. По предложению Грирсона в 1939 г. был принят Акт о национальном кино и создан Национальный киносвет, многое сделавший для развития канадской кинематографии. С именем Грирсона связано создание во время второй мировой войны документальных серий «Сражающаяся Канада» и «Мир в борьбе». Вместе с шотландцем Н. Мак-Лареном Грирсон заложил основы национальной школы мультипликации, ставшей одной из интереснейших в мире, принесшей стране множество международных наград. Мак-Ларен осуществил интересные эксперименты по использованию новой техники

рисунка прямо на киноплёнке. Среди его лучших работ — антивоенный фильм «Соседи», цикл фильмов о балете: «Адажио», «Па-де-де» и др.

Противникам Грирсона, предпочитавшим чисто развлекательные ленты, одобренные «для колорита» местной экзотикой, удалось вынудить его покинуть страну. Но уроки Грирсона не пропали: они отозвались в работах последующих поколений режиссеров. Особенно удачным следует признать фильм на английском языке о драматической истории безработного — «Жители засушливых земель» Д. Холдейна (в советском прокате — «Покорители прерий»).

В 70-е гг. сделала рывок вперед франкоязычная кинематография (с центром в Квебеке). 8 международных наград получила картина К. Жютра «Камураска» — о суровом жизненном укладе канадской провинции, мировой успех заслужили фильмы Ж. Карля «Подлинная натура Бернадетты» и шедший на наших экранах «Запоздалый восход» А. Брассара, где правдиво воспроизводились быт и характеры жителей страны.

Стремясь противостоять экспансии Голливуда, канадские кинематографисты идут на взаимные уступки друг другу в создании и прокате картин. Благодаря этому многие талантливые канадские артисты: Д. Сазерленд, М. Лепаж, Т. Пикок — стали известны за пределами своей страны, а режиссеры получили возможность ставить фильмы на волнующие их темы. Однако и эти меры не могут противостоять влиянию США на канадское киноискусство.

СЕВЕРНОЙ АМЕРИКИ СТРАН ТЕАТР

Театр и драматургия США. Еще в XVII в. миссионеры-проповедники устраивали на территории Северной Америки (в ту пору английской колонии) представления на религиозные темы, между тем как светское искусство (игры, праздничные увеселения) на протяжении десятилетий преследовалось пуританами. (Пуритане — английская протестантская секта, проповедовавшая аскетический образ жизни.) Первый профессиональный американский театр Л. Халлема открылся в 1751 г. в г. Уильямсбурге, на юге страны. В нем ставились пьесы У. Шекспира и английских драматургов его времени.

В середине XIX в. в Нью-Йорке, Чикаго, Филадельфии, Бостоне возникло несколько постоянных театров. На их сценах наряду с гастролерами-англичанами с успехом выступали и американские актеры. Среди них — знаменитый трагик-негр А. Олдридж, прославившийся исполнением роли Отелло и других шекспировских героев, М. Фиск, М. Адамс, артистическая династия Барримор и другие.

Американский театр XIX — начала XX в. следовал исключительно коммерческим законам. Мелодраматические или грубофарсовые зрелища, так нравив-

шиеся рядовой публике, никак нельзя было назвать художественными. Выигрышные роли для «звезд», эффектно-шаблонные ситуации, традиционное изображение положительных и отрицательных героев, примитивная мораль, обязательный счастливый конец и, главное, получение прибылей — вот критерии, которыми руководствовались постановщики.

Подобные комедии и мелодрамы преобладали в репертуаре нескольких нью-йоркских трупп, выступавших на Бродвее. Бродвей стал законодателем театральной моды, проводником буржуазной идеологии еще в прошлом веке и сохранил эти позиции до сих пор. Режиссеры и владельцы театров быстро приспособлялись к менявшемуся духу времени и вкусам публики. Однако на Бродвее ставились не одни лишь второсортные пьесы и развлекательные шоу (пышные, красочные зрелища с музыкой и танцами), но и произведения лучших американских драматургов — Ю. О'Нила, Т. Уайлдера, позднее — Т. Уильямса, А. Миллера, Э. Олби.

Правда, при их постановке, как правило, сглаживалась острота идейных конфликтов и этим искажалось содержание.

Студии «Провинстаун плейерс» и «Вашингтон сквер» возникли почти одновременно — в 1913 и 1914 гг. Их руководители Дж. Кук и Л. Ленгнер ориентировались на опыт современного им европейского театра. Они преклонялись перед реформаторской режиссерской деятельностью К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, немецкого режиссера М. Рейнхардта, но сами не выработали последовательной художественной программы. Едва ли не основной заслугой Дж. Кука было то, что он неожиданно «открыл» молодого драматурга, спустя несколько лет ставшего славой и гордостью не только американского, но и мирового театра, — Юджина О'Нила (1888—1953). О'Нил — драматург огромного трагедийного дарования, тонкий психолог, непримиримый критик хищнического делового пресупения, обычно оборачивающегося духовным банкротством. Его пьесы разнообразны как по тематике, так и по форме. История негра Джонса, бежавшего из тюрьмы на один из островов Вест-Индии и возмнившего себя вождем племени, воспроизведена как внутренний монолог героя («Император Джонс», 1920). Столкновение живых человеческих чувств: любви, бескорыстия, самопожертвования — с иссушающей душу страстью к наживе — главная тема «фермерской трагедии» «Любовь под вязами» (1925). Раздумья О'Нила о трудной судьбе художника в США воплотились в новом для американского театра жанре — «драме масок» («Великий бог Браун», 1926). Среди более поздних пьес драматурга видное место заняла философская притча «Продавец льда грядет» (1939), в которой он поставил вопрос о значении «спасительных» иллюзий в жизни человека, находящегося в разладе с действительностью. Но, как бы ни отличались одна от другой пьесы, идея противоборства личности с враждеб-

ным ей окружающим миром всегда была ведущей в творчестве О'Нила.

Вслед за О'Нилом получило признание и творчество драматургов Максвелла Андерсона (1888—1959) и Пола Грина (1894—1979). М. Андерсон стремился наполнить новым, современным содержанием классическую, романтическую трагедию («Громовержцы», 1928; «Ненастье», 1936). Некоторые его пьесы написаны белым стихом. П. Грин вошел в историю американской драматургии как неутомимый новатор: слово, музыка, танец, пантомима были равноправными элементами его произведений («В лоне Авраамовом», 1926; «Семья Коннолли», 1931).

Своеобразное и яркое дарование драматурга и прозаика Торнтона Уайлдера (1897—1975) далеко не сразу было правильно оценено современниками. В пьесе «Наш городок» (1938) Уайлдер с добродушной насмешкой над мелочными интересами провинциальных обывателей воссоздал быт захолустного городка, незыблемость моральных устоев, по которым жили десятки тысяч американцев. В драме «На волосок от гибели» (1942), прибегнув к условным приемам, он иронически изобразил историю мировой цивилизации.

В 1919 г. на базе «Вашингтон сквер» и двух-трех студий был организован театр «Гилд». В 20—30-е гг. он стал одним из профессиональных внебродвейских коллективов. Буржуазно-либеральные тенденции, присущие «Вашингтон сквер», преобладали и в деятельности «Гилд». Он по праву считался лучшим актерским театром США: на его сцене выступали такие известные мастера, как Кэтрин Корнелл, Линн Фон-

Айра Олдридж в трагедии «Тит Андроник» У. Шекспира. С гравюры XIX в.



«Двенадцатая ночь» У. Шекспира в Американском Шекспировском театре в Стратфорде (слева).

Сцена из спектакля «Наследница» (по роману Г. Джеймса «Вашингтонсквер»). Центр исполнительских искусств имени Дж. Кеннеди в Вашингтоне. В главных ролях: Р. Кили и Д. Александер.

Сцена из пьесы «Луна для пасынков судьбы» Ю. О'Нила. Режиссер Х. Куинтеро. В ролях: Дж. Робертс и К. Дьюхерст.



тэн, Алфред Лант, Алла Назимова (ученица Вл. И. Немировича-Данченко, в юности игравшая в МХТ), Фредерик Марч, Кэтрин Хёпберн.

В «Гилд» некоторое время работал режиссер Ли Страсберг (1901—1982), горячий пропагандист системы К. С. Станиславского. Впоследствии он создал собственную учебную студию. Верный принципам психологического реализма, Страсберг воспитал многих замечательных артистов американского театра и кино, и среди них — Марлона Брандо.

В 30-е гг. США потряс небывалый по силе и глубине экономический кризис, безработица приобрела массовый характер. На волне антибуржуазных настроений этого периода и возник театр «Груп-тиэтр» (1931—1941). Его возглавил молодой режиссер Харолд Клермен (р. 1901), придававший большое значение общественно-политической направленности ис-

кусства. Поставленная театром драма К. Одеса «В ожидании Лефти» (1935), по словам Х. Клермена, «первая революционная пьеса Америки» о подготовке забастовки шоферов такси, завоевала в 30-е гг. популярность и сделалась своего рода идеологическим и художественным олицетворением времени. Постановщики «Груп-тиэтра» творчески восприняли традиции существовавшего в 20-е гг. в Европе агитационного театра — спектаклей-монтажей *политического театра* немецкого режиссера Э. Пискатора, советского театра «Синяя блуза».

На сценах «федеральных театров», созданных в 30-е гг. в Нью-Йорке, Чикаго, Лос-Анджелесе и других городах, ставились спектакли-обозрения, названные «живыми газетами». В них в запоминающейся и выразительной форме подавалась актуальная информация, что и определило их успех у зрителей.

В середине 30-х гг. появились первые пьесы Лиллиан Хелман (1905—1984) и Уильяма Сарояна (1908—1981). Дrame Л. Хелман «Лисички» (1939) — о губительной силе денег, антифашистской пьесе «Стража на Рейне» (1941) свойственны реалистическая точность, мастерство социально-психологического анализа, четкость моральных оценок. Пьесы У. Сарояна «В горах мое сердце» (1939), «Путь вашей жизни» (1940) с их свободной композицией лиричны, полны светлой печали.

В период второй мировой войны многие деятели театра США пересмотрели свои прежние либерально-расплывчатые взгляды. Антифашистскими настроениями проникнуты драмы Р. Шервуда, С. Бермана.

Первое послевоенное десятилетие стало для США временем суровых испытаний. Пропаганда «холодной войны» в отношении СССР и других социалистических государств, преследование писателей, режис-



Вашингтонский театр «Арена стейдж» ставит пьесу Ч. Айтматова и К. Нухамеджанова «Восхождение на Фудзияму». Режиссеры З. Фичендлер и А. Шнайдер.

Сцена из спектакля «Смерть коммивояжера» А. Миллера. Театр на Бродвее. Нью-Йорк. В главной роли Д. Хофман.

серов, актеров, обвиненных в сочувствии к коммунизму, содействовали идейному размежеванию художественной интеллигенции США.

В 40—60-е гг. режиссер Элиа Казан (р. 1909) поставил на сценах нью-йоркских театров пьесы выдающегося американского драматурга Теннесси Уильямса (1911—1983) «Трамвай „Желание“» (1947), «Кошка на раскаленной крыше» (1955), «Сладкоголовая птица юности» (1959). Постановщик подчеркнул гуманистический смысл этих произведений, несколько приглушив их натуралистические мотивы. Творчество Т. Уильямса сложно и внутренне конфликтно. Его красочный, полный контрастов художественный мир — это, по словам критика Р. Джоунса, «мир хрупкой поэзии, беззащитной человечности и тупой жестокости». Неприятие человеческой агрессивности, воинствующего обывательского невежества позволило Т. Уильямсу создать такие образы, как Стэнли Ковальский («Трамвай „Желание“») или южанин-расист Джейб Торренс («Орфей спускается в ад», 1955). Однако драматург не идеализировал и героев, чьи взгляды он разделял, подчеркивая их надломленность и опустошенность. Социальные и нравственные конфликты, намеченные в пьесах Т. Уильямса, на сцене театра не всегда находили убедительное воплощение.

Произведения другого видного драматурга — Артура Миллера (р. 1915) в противоположность эмоционально насыщенным, прихотливым по настроению драмам Уильямса отличались четкостью анализа и некоторым рационализмом. Среди них — «Смерть коммивояжера» (1949), «Салемские колдуньи» (1953), «Это случилось в Виши» (1965).

В 60-е гг. активизировалось движение внебродвейских театров. Наряду с коллективами, тяготевшими

к психологическому реализму («Арена стейдж» в Вашингтоне, режиссеры А. Шнайдер и З. Фичендлер; «Америкэн кэнсерватри тизтр» в Сан-Франциско, режиссер А. Флетчер), важную роль приобрели модернистские студии типа нью-йоркских «Ливинг тизтр» (режиссер Дж. Бек), «Ла Мама» (режиссер Э. Стюард). В них нередко отрицалась специфика театрального искусства. Популярны были в те годы «хэппенинги» — импровизированные представления на злободневные, в основном политические темы.

Драматург Эдуард Олби (р. 1928) дебютировал на рубеже 50—60-х гг. В центре внимания Э. Олби — проблемы человеческой разобщенности, жестокости, нашедшие свое отражение в таких пьесах, как «Случай в зоопарке» (1959), «Смерть Бесси Смит» (1960), «Кто боится Вирджинии Вулф?» (1962), «Баллада о невеселом кабачке» (1963), «Все кончено» (1971), «Морской пейзаж» (1975).

К значительным произведениям последних десятилетий относятся пьесы негритянской писательницы Лоррейн Хэнсберри (1930—1965) «Лозунг в окне Сиднея Брустайна» (1965), «Белые» (1966), направленные против расизма, притеснения негров в США; пьеса Дейвида Рейба (р. 1940) «Палки и кости» (1972), гневно осуждающая американскую агрессию во Вьетнаме, и др.

В 70-е — первой половине 80-х гг. в драматургии и театральном искусстве возрождаются реалистические, социально-критические тенденции. Драматурги «новой волны» попытались осмыслить уроки «бурных шестидесятых», крах леворадикальных теорий, оказавших подчас губительное влияние на тех, чья молодость совпала с этой порой («Дети Кеннеди» Р. Пэтрика, 1975). Однако авторам, в чьих пьесах события и факты воссозданы с «магнитофонной точностью»,

недостает историзма мышления и глубины обобщений. Это ощутимо сказалось в пьесах Д. Мэймета «Американский Буффало» (1975), «В лесах» (1978); М. Кристофера «Бой с тенью» (1975) и др.

Расцвет творчества Артура Копита (р. 1936) пришелся на рубеж 70—80-х гг. Советским зрителям знакома его пьеса-памфлет об угрозе «звездных войн» «Конец света с последующим симпозиумом» (1984).

С середины 70-х гг. постепенно отходят в прошлое постановочные «эксперименты ради эксперимента», что, однако, не свидетельствует о возврате к традиционным театральным формам. На самом деле все обстоит сложнее: лучшее из созданного «левыми» внебродвейскими режиссерами стало неотъемлемой частью сложного и динамичного современного реалистического стиля, как бы незримо растворилось в нем. Утратили прежнее непосредственное воздействие спектакли агитационного типа. Даже такие яркие и самобытные зрелища, как постановки театра «Хлеб и куклы» (режиссер П. Шуман) с их плакатной театральностью и приверженностью к «социальным маскам» (эксплуататоров, забастовщиков, латиноамериканских диктаторов, повстанцев и др.), воспринимаются в наши дни как во многом устаревшие, эстетически «задержавшиеся» в 60-х гг.

В последнее десятилетие режиссеры все чаще обращаются к шедеврам мировой драматургии. Так, режиссер А. Сербан в 1977 г. поставил «Вишневый сад» А. П. Чехова в Линкольн-центре, а в Лос-Анджелесе университетская труппа осуществила постановку «Трех сестер» (1979).

Театр и драматургия Канады. Исторически сложившиеся особенности развития Канады не могли не наложить отпечатка на ее искусство, формировавшееся медленно и неравномерно. Основная часть населения страны — выходцы из Англии, Шотландии, Ирландии — говорит на английском языке, тогда как в провинциях Квебек и Аккадия преобладает французский.

На территории англоязычной Канады в XIX — первой половине XX в. росли большие города, но не существовало единого культурного центра. Несхожие между собой ни по экономике, ни по климату, ни по образу жизни провинции страны были разобщены. И в этих провинциях (регионах) сложился свой фольклор, а впоследствии — так называемая региональная драматургия.

В пьесах Г. Ф. Рингвуд (р. 1910) «Разрыв-трава» (1939), «Мрачный урожай» (1939), «Хэтфильд, творец дождя» (1945) и Г. Воадена (р. 1903) «Скалы» (1932), «Холмистая земля» (1934) запечатлен бытовой уклад канадского севера и прерий, психология героев во многом предопределена суровыми природными условиями, изнурительной повседневной борьбой за существование.

В 20—30-х гг. в Канаде насчитывалось чуть более 20 полупрофессиональных театров. Среди них — «Харт



хауз» (в Торонто), «Литл тизтр» (в Лондоне, провинция Онтарио), «Галифакс тизтр арт гилд», «Оттава Литл тизтр», «Калгари Уоркшоп» и франкоязычный «Компаньон де Сен-Лоран» (в Монреале).

В становлении канадского театра велика роль драматурга и общественного деятеля Джона Коултера (1888—1980). По его инициативе с конца 30-х гг. стали ежегодно проводиться фестивали национальной драмы в провинции Онтарио; при его непосредственном участии был преобразован и вскоре превратился в высокопрофессиональный коллектив театр «Харт хауз». В своей трилогии — пьесах «Риль» (1949), «Преступление Луи Риль» (1960), «Суд над Луи Рилем» (1968) — драматург обратился к событиям прошлого Канады. Трилогия Коултера рассказывает о восстаниях 1869 и 1885 гг. метисов и индейцев Канады против посягательств властей на их земли. Руководитель восставших Луи Риль был казнен после подавления восстаний. Художественный стиль драматурга своеобразен — символика и документализм нераздельно слиты и в его трилогии, и в других исторических драмах: «Франсуа Биго: исследование причин падения Квебека» (1978), «Кин из Друри-Лейн» (1980).

В 1953 г. в Стратфорде (провинция Онтарио) со-

Сцена из спектакля «Покидая дом»
Д. Френча. Театр «Таррагон».
Режиссер Б. Гласко.

Сцена из спектакля «С полей, недав-
но» Д. Френча. Режиссер Б. Гласко.



стоялся первый фестиваль шекспировских пьес. Впоследствии для шекспировского театра было выстроено специальное здание со зрительным залом на 2000 мест, расположенных амфитеатром и окружающих открытую площадку с трех сторон. Спектакли в нем шли без занавеса и декораций.

50-е годы — время расцвета творчества драматурга, прозаика, критика и публициста Робертсона Дейвиса (р. 1914). К числу его наиболее значительных пьес относятся «Удача, враг мой» (1949), «Король Феникс» (1948), «Главная исповедь» (1958), «Время вопросов» (1975). Дейвиса по праву можно назвать драматургом философского склада. События его пьес разворачиваются и в древней, языческой Британии, и в Европе конца XVIII в., и в современной Канаде, но драматурга неизменно волнует проблема поиска человеком своего места в жизни.

Англоканадские драматурги М. Кук (р. 1933), Д. Френч (р. 1939), К. Митчелл (р. 1941) значительно осовременили традиционную драматургию. Так, в пьесах Д. Френча «Покидая дом» (1972) и «С полей, недавно» (1973) убедительно и достоверно показано, как изменилась психология людей, оставивших родные края и переселившихся из отдаленных уголков Канады в крупные промышленные города.

Во французских провинциях Канады сильно сказалось влияние католицизма. В XIX в. клерикальная реакция тормозила общекультурное развитие этих регионов, духовенство преследовало театр как «дьявольскую затею». Лишь в первой четверти XX в. стала складываться франкоканадская драматургия. Грасьен Желина (р. 1909) показал себя как бытописатель квебекских предместий и рабочих кварталов. Действие его пьес «Ти-кок» (1948) и «Бузилль и праведники» (1959) происходит в патриархальной среде, почти не затронутой социальными переменами.

Обличая алчность и корыстолюбие общества, драматург идеализировал своих «праведников» — искренне верующих и по-детски наивных людей.

Мишель Трамблэ (р. 1942), также уроженец Квебека, вошел в драматургию во второй половине 60-х гг. Его пьесы «Кумушки» (1966), «Твоя навсегда», «Мари-Лу» (1970), «Хозанна» (1972) написаны не на литературном французском языке, а на жуалэ — квебекском диалекте с присущими ему простонародными искажениями классических грамматических форм и отдельных слов. И хотя персонажи пьес Трамблэ — обыватели с мелкими интересами, его полные горькой иронии драмы проникнуты тоской по осмысленной и одухотворенной жизни.

СИМВОЛИЗМ

Символизм (от греческого *symbolon* — знак, символ) — направление в европейской литературе и искусстве конца XIX — начала XX в. Основы эстетики символизма сложились в конце 60—70-х гг. в творчестве французских поэтов П. Верлена, А. Рембо, С. Маллармэ и других. Как метод художественного отражения действительности символизм в образах знакомой реальности раскрывает присутствие явлений, тенденций или закономерностей, непосредственно внешне не выраженных, но очень существенных для состояния этой реальности. Художник-символист стремится превратить конкретное явление предметной среды, природы, быта, человеческих отношений в образ-символ, включая его в широко развитые ассоциативные связи с этими скрытыми явлениями, которые как бы наполняют собой образ, просвечивают сквозь него. Происходит художественное совмещение разных планов бытия: общее, отвлеченное опосредуется в конкретном и вводится через образ-символ в область, доступную эмоциональному восприятию, обнаруживает свое присутствие и значение в мире жизненной реальности.

На развитии символизма сказываются время, эпоха, общественные настроения. В западноевропейских странах он отразил обострение общественных противоречий, трагическое переживание художником разрыва между гуманистическим идеалом и буржуазной действительностью.

В творчестве крупнейшего бельгийского драматурга и теоретика символистского театра Мориса Метерлинка (1862—1949) человек существует в мире, где его окружает затаившееся, невидимое зло. Герои Метерлинка — слабые, хрупкие существа, неспособные защитить себя, изменить враждебные им жизненные закономерности. Но они сохраняют в себе начала человечности, духовную красоту, веру в идеал. В этом источник драматизма и высоких поэтических достоинств пьес Метерлинка («Смерть Тен-

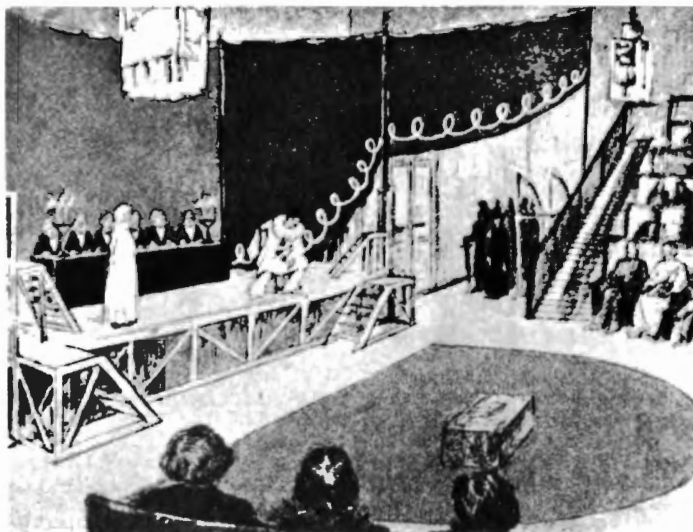
тажиля», «Пелеас и Мелисанда» и др.). Он создал классическую форму символистской драмы с ее ослабленным внешним действием, прерывистым, полным скрытой тревоги и недосказанности диалогом. Каждая деталь обстановки, жест, интонация актера выполняли в ней свою образную функцию, участвовали в раскрытии главной темы — борьбы жизни и смерти. Символом этой борьбы становился сам человек, окружающий мир был выражением его внутренней трагедии.

К приемам символистской образности обращается в своих поздних пьесах норвежский драматург Г. Ибсен. Не порывая с реалистическим миропониманием, он использовал ее для раскрытия конфликтов индивидуалистического сознания своих героев, объективной закономерности переживаемых ими катастроф («Строитель Сольнес», «Росмерсхольм», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» и др.). По-своему сказался символизм в творчестве Г. Гауптмана (Германия), А. Стриндберга (Швеция), У. Б. Йейтса (Ирландия),

С. Высяпянского, С. Пшибышевского (Польша), Г. Д'Аннунцио (Италия).

Режиссеры-символисты П. Фор, О. Люнье-По, Ж. Рушэ во Франции, А. Аппиа в Швейцарии, Г. Крэг в Англии, Г. Фукс, отчасти М. Рейнхардт в Германии стремились в своих спектаклях преодолеть конкретность бытового, натуралистического изображения действительности, господствовавшего в театре того времени. В практику сценического искус-

Рисунок к драме «Балаганчик»
А. А. Блока. Художник Н. Н. Сапунов.
1906.



Сцена из спектакля «Синяя птица»
М. Метерлинка. Московский Художественный театр. 1908.



ства впервые вошли условные декорации, приемы обобщенного, образно-сконцентрированного изображения среды, места действия; *сценография* стала согласовываться с настроением того или иного фрагмента пьесы, активизировать подсознательное восприятие зрителей. Для решения своих задач режиссеры объединили средства живописи, архитектуры, музыки, цвета и света; бытовая мизансцена сменилась *мизансценой* пластически организованной, статичной. Огромное значение в спектакле приобрел ритм, отражавший скрытую «жизнь души», напряжение «второго плана» действия.

В России символизм возник позднее, чем в Западной Европе, и был связан с общественным подъемом, вызванным революцией 1905—1907 гг. Русские символисты видели в театре действенное средство объединения сцены и зрителей в общем переживании важных современных идей и настроений. Порыв человека к свободе и бессмертию, протест против мертвых догм и традиций, против бездуховной машинной цивилизации получили свою трагическую интерпретацию в драмах «Земля» В. Я. Брюсова и «Тантал» В. И. Иванова. Дыханием революции овеяна драма А. А. Блока «Король на площади», в которой возникает тема поэта и народа, культуры и стихии. «Балаганчик» и «Незнакомка» обращались

Сцена из спектакля «Сестра Беатриса» М. Метерлинка в Театре В. Ф. Комиссаржевской. Петербург. 1906



к традициям народного площадного театра, к социальной сатире, выражали предчувствие грядущего обновления жизни. «Песня Судьбы» отразила сложный путь поэта-интеллигента к народу. В пьесе «Роза и Крест» Блок выразил предощущение близких исторических перемен.

В сложные для России годы искусство не было однородным. Философское неприятие жизни, в которой нет места для высокой духовности, для красоты и истины, отличало драмы Ф. К. Сологуба. Тему зловещей игры масок развивал на фольклорном материале А. М. Ремизов. Символистские влияния сказались в некоторых пьесах Л. Н. Андреева, кос-

нулись они и футуристов, в частности творчества раннего В. В. Маяковского (трагедия «Владимир Маяковский»). Символисты сблизили современную им сцену с поэзией, стимулировали поиски новой театральной образности, расширявшей ассоциативную содержательность спектакля. В. Э. Мейерхольд одним из первых задумался над тем, как согласовать условность оформления, мизансцены с достоверностью актерской игры, как преодолеть бытовую характерность, возвести творчество актера на уровень высокого поэтического обобщения. В своих устремлениях он не остается одиноким: в символизме обнаруживается нечто нужное театру в целом.

Эскиз декорации для «Свободного театра» в Москве. Художник К. А. Сомов. 1913.



Эскиз декорации для спектакля «Игра о Робене и Марион» А. де ла Аля. Художник М. В. Добужинский. 1907.



В 1904 г. по совету А. П. Чехова К. С. Станиславский поставил в Московском Художественном театре трилогию Метерлинка («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри»), стремясь преодолеть пессимизм автора, выразить мысль, что «природа вечна». В 1905 г. он открыл Театр-студию на Поварской, где вместе с Мейерхольдом изучал постановочные возможности нового художественного направления. Используя приемы символизма в работе над спектаклями «Драма жизни» К. Гамсуна и «Жизнь человека» Андреева, Станиславский убедился в необходимости воспитания нового актера, способного глубоко раскрывать «жизнь человеческого духа», начал свои опыты по созданию «системы». В 1908 г. он поставил философскую пьесу-сказку Метерлинка «Синяя птица». В этом спектакле, до сих пор сохраняющемся в репертуаре МХАТа, он показал, что вечное стремление человека к идеалу есть воплощение главного закона жизни, скрытых и таинственных потребностей «мировой души». Убеденный реалист, Станиславский не устал повторять, что он обращался к символизму лишь в целях углубления и обогащения реалистического искусства.

В 1906—1908 гг. в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге Мейерхольд осуществил постановки «Балаганчика» Блока, «Сестры Беатрисы» Метерлинка. Он учился театральности у площадного театра и балагана, обращался к стилизации, искал новые приемы зрительно-пространственного решения спектакля. Суть этих исканий постепенно определилась для него уже не столько в воплощении символистских идей, сколько в дальнейшей разработке художественных средств современного театра, поисках новых форм актерского искусства, взаимоотношений сцены и публики. Вызывавшие острые споры и конфликты сценические эксперименты Мейерхольда, продолженные затем в Александринском театре, в Театре-студии на Бородинской, имели большое значение в развитии режиссуры.

Опыт театрального символизма был освоен театром XX в. в самых разных его направлениях.

СКАНДИНАВСКИХ СТРАН КИНЕМАТОГРАФИЯ

Этим понятием обычно объединяют кинематографии Дании, Норвегии и Швеции. Но надо сразу же отметить, что каждая из этих стран национально самобытна, отличается неповторимыми особенностями культуры, и поэтому их кинематографии весьма разнятся между собой. Во всех трех странах фильмы начали снимать еще в начале XX в. Был период — в 1907—1914 гг., когда Дания неожиданно оказалась наряду с Францией и Италией ведущей кинематографической страной Европы. Затем первенство перешло к Швеции. Сегодня же в этих странах снимается довольно скромное число фильмов.

В Норвегии ежегодно создается от 6 до 15 фильмов, значительное место среди которых занимают экранизации произведений норвежской литературы. Наиболее известные режиссеры — К. Андерсен, С. Вам, П. Блум, Э. Сульбаккен, Л. Гломм и другие. Государство субсидирует производство национальных картин.

Из фильмов последних лет успех имели «Охота на ведьм» А. Брейена, «Девочка на побегушках» В. Лёккеберга, «Фру Ингер из Эстрота» (по Г. Ибсену) С. Уднеса и некоторые другие, отличающиеся реалистическим изображением действительности и критикой буржуазного общества.

В Дании в год производится около 20 фильмов, и тоже с помощью государственных субсидий. У датского кино — славная история. Оно дало миру выдающуюся актрису *немого кино* Асту Нильсен (1881—1972), которая первой познала «тайны» актерской игры перед камерой, и прославленного режиссера Карла Теодора Дрейера (1889—1968), автора фильма «Страсти Жанны д'Арк» (1927), признанного в числе 12 «лучших фильмов всех времен и народов». Дрейер — один из родоначальников мирового киноискусства, многое сделавший для раскрытия его художественных средств, и в частности выразительных возможностей крупных планов, композиции кадров и т. п. (см. *Кадр, план, ракурс*). Многие фильмы Дрейера сняты вне Дании — во Франции, Швеции, Норвегии, но все они тесно связаны с датской национальной культурой. Классикой мирового кино стали такие его новаторские ленты, как «Вдова пастора» (1920), «День гнева» (1943) и др.

И сегодня в Дании время от времени появляются фильмы высокой культуры, глубокие по мысли, остро эмоциональные. Таковы, например, шедшие в советском прокате «Чужое сердце» Л. Брюдесена — о драме человека с пересаженным сердцем, историческая «Красная мантия» Г. Акселя, «Печальная баллада» Л. и С. Грёнлюкке — экранизация народной баллады и др.

Дания имеет свою киношколу, готовящую режиссеров, операторов и звукооператоров. Мировой известностью пользуется Датский киномузей, располагающий специальной библиотекой, архивом и, главное, прекрасной фильмотекой — собранием лучших фильмов из всех стран.

Швеция также создает в год около 20 фильмов, авторитет этой кинематографии по-прежнему очень высок, а шведские фильмы, как правило, отличаются глубиной содержания и отточенностью формы.

Шведское кино внесло значительный вклад в развитие мирового кино. В период 1916—1924 гг. режиссеры Виктор Давид Шёстрём (1879—1960) и Мориц Стиллер (1883—1928) создали так называемую шведскую классическую школу кино. Основой их фильмов послужили произведения шведской литературной классики. Фильмы Шёстрёма: «Горный Эйвинд и его жена» (1917), «Карин, дочь Ингмара» (1919), «Возница» (1920) и др. — и Стиллера: «Деньги гос-



Кадр из советско-норвежского фильма «И на камнях растут деревья». 1985. Режиссер С. И. Ростоцкий.

Ингмар Бергман.



Кадр из норвежского фильма «Маленькая Ида». 1981. Режиссер Л. Микельсен.



Кадр из шведского фильма «Фанни и Александр». 1983. Режиссер И. Бергман.



подина Арне» (1919), «Сага о Йёсте Берлинге» (1924) и др. — отличались высочайшей по тому времени изобразительной культурой, были связаны с национальным фольклором, несли много творческих новаций и открытий. Режиссеры снимали преимущественно не в павильонах, а на натуре, и природа в их фильмах — такое же «действующее лицо», как и герои. Природа создает в их лентах особенную атмосферу, она может быть добра к людям, но может быть и глубоко враждебна.

Многие кинематографисты мира в 20-х гг. учились у шведов умению использовать фольклор в кино, создавать требующуюся драматическую атмосферу, передавать самые тонкие душевные состояния действующих лиц. По приглашению Голливуда Шёстрём и Стиллер уехали в Америку, и шведское кино лишилось крупнейших мастеров.

Славу шведскому кино вернул Ингмар Бергман (р. 1918), создавший свой стиль, открывший новую тематику в западном киноискусстве: в своем творче-

стве он отражает глубокий духовный кризис западной цивилизации, разрушение последних философских и нравственных ценностей. Его фильмы «Вечер шутов» (1953), «Седьмая печать», «Земляничная поляна» (оба — 1957), «Источник» (1960) и другие наполнены размышлениями о смысле жизни, о вечности таких чувств, как доброта и любовь, волнуют умы и души зрителей. В своих картинах «Час волка» (1968), «Стыд» (1968), «Змеиное яйцо» (1977) Бергман обращается к глобальным проблемам современности — показывает опасность угрозы войны, фашизма, выступает в защиту человеческих духовных ценностей.

Бергман воспитал целый ряд замечательных актеров, получивших мировое признание. Это — М. фон Сюдов, И. Тулин, Б. Андерсон, Л. Ульман и другие. Этих актеров охотно снимают молодые режиссеры шведского кино, их часто приглашают на съемки студии Франции, ФРГ, США и других стран. С Бергманом работают известные операторы Г. Фишер и С. Нюквист.

В шведском кино заняты режиссеры разных поколений: Б. Видерберг, В. Шёман, Я. Хальдофф, Ю. Бергенстрале, Ч. Греде, С. Ольсен и другие. Они создают фильмы различных жанров и направленности, в том числе и картины, посвященные проблемам современной молодежи, особенно бунтующей, не принимающей установленного порядка вещей в буржуазном обществе. Некоторые молодежные картины подменяют социальные факторы жизни биологическими и вызывают острые споры: например, «Я любопытна» В. Шёмана, «Парень и девушка» Л. Хальстрёма и др. Но даже и этим фильмам свойственна большая искренность в показе растерянности молодежи, бесперспективности ее будущего.

Шведские кинематографисты нередко обращаются к социальной тематике. Например, у советских зрителей и критиков высокую оценку получили такие фильмы на темы из истории рабочего движения, как «Одален-31» и «Джо Хилл» Б. Видерберга. Удачные экранизации произведений шведской литературы выполнены режиссерами А. Брайеном, И. Скугебергом и другими.

В Швеции, как и всюду на Западе, выпускается значительное количество чисто коммерческих лент — непритязательных комедий, детективов и т. п. И все-таки шведская кинематография — одна из наиболее серьезных западных кинематографий, тесно связанная с жизнью, часто обращающаяся к острым проблемам современности, нередко выступающая с критикой буржуазного общества. Для нее характерен постоянный поиск новых выразительных средств. Важную роль в поддержании международного авторитета шведского кино играет киноинститут, который является прежде всего научно-методическим центром, но занимается также и выпуском фильмов, отличающихся, как правило, высокими идейно-художественными достоинствами.

Кинематографисты Скандинавских стран охотно осуществляют постановки совместно с советскими

кинематографистами. Так, в 1972 г. советский режиссер Ю. П. Егоров снял фильм «Человек с другой стороны» со шведской актрисой Биби Андерсон в главной роли. Этот фильм рассказывает о первых годах существования Советского государства. В 80-е гг. с успехом прошла по экранам историческая кинофреска «И на камнях растут деревья» С. И. Ростокского, поставленная с участием норвежских кинематографистов.

СКАНДИНАВСКИХ СТРАН ТЕАТР

Театр Скандинавских стран (Дании, Норвегии, Швеции) прошел тот же путь развития, что и весь европейский театр, но долгое время он оставался как бы в тени мирового театрального процесса. Понятия «скандинавский театр» не существовало до конца XVIII в. К этому времени в Дании, Норвегии и Швеции появились первые профессиональные сцены, однако театральная жизнь этих стран продолжала определяться прежде всего выступлениями зарубежных гастролеров, игравших на своих языках, и это исключало доступ в театр демократического зрителя. Если даже спектакль создавали сами скандинавы, то в нем все равно звучала иностранная речь, главным образом французская.

К середине XIX в. в скандинавском театре уже сложились самобытные традиции. Их единство обусловлено не только сходством языков и общностью исторических судеб народов Скандинавских стран. В процессе становления скандинавского театра происходил взаимный обмен достижениями отдельных национальных сцен. Для скандинавского театра характерна сосредоточенность на философско-нравственной проблематике, особая приверженность фольклорным мотивам и историческим сюжетам, внешняя сдержанность и внутренний динамизм актерской игры, родственной русской реалистической актерской школе психологического театра.

Среди тех, кто внес свой вклад в дело формирования национальной театральной традиции, — датские мастера XVIII — первой половины XIX в. Это драматург и режиссер Людвиг Хольберг (1684—1754) — автор блестящих просветительских комедий, до сих пор не потерявших значения для мирового репертуара; Ханс Кристиан Андерсен (1805—1875), написавший десятки театральных сказок со свойственным ему лиризмом, юмором и чарующей простотой; драматург и режиссер Йохан Людвиг Хейберг (1791—1860) — один из крупнейших мастеров художественной культуры Скандинавии; актриса Йоханна Луиза Хейберг (1812—1890) — обладательница блестящего комедийного дара, способная одновременно подниматься до высот подлинного трагизма.

Глубокие качественные изменения произошли в скандинавском театре с появлением *Генрика Ибсена*

(1828—1906) — выдающегося норвежского драматурга, сумевшего переосмыслить все узловые элементы в структуре современного ему театра: жанрово-тематическое содержание, природу и характер драматического конфликта, тип героя. Герой Ибсена — человек высоко понимаемого долга и часто его жертва, это думающий герой, герой-аналитик, выбирающий собственный тип поведения (не свойственный герою царившей в эти годы «хорошо сделанной пьесы»), стремящийся постичь правду, даже если она способна сломать ему жизнь. Новаторство Ибсена-драматурга во многом обусловило утверждение в современном ему театре режиссуры как ведущей театральной профессии.

ГЕНРИК ИБСЕН (1828—1906)



Выдающийся норвежский драматург, творчество которого оказало огромное влияние на драматургию и театр. С 15 лет он начал трудовую деятельность учеником аптекаря. Затем несколько лет занимался журналистикой. Но главным делом его жизни стал театр. В 1852—1856 гг. он руководил Норвежским театром в Бергене, а в 1857—1862 гг. — Норвежским театром в Христиании.

Драматургия Ибсена охватывает широкий круг тем. Он использовал материалы норвежской истории, народного творчества, опирался на традиции и сюжеты древнеисландских саг: исторические драмы «Катилина» (1850), «Фру Ингер из Эстрота» (1857), «Пир в Сульхауге» (1856), «Воители из Хельгеланда» (1857); философско-поэтические драмы «Бранд» (1866) и «Пер Гюнт» (1867). Уже в этих пьесах появляется герой-индивидуалист, герой-одиночка, противопоставивший себя миру. Всемирную известность Ибсену принесли реалистические драмы, посвященные современности. Пьесы «Столпы общества» (1877), «Кукольный дом» («Нора», 1879), «Привидения» (1881), «Доктор Штокман» («Враг народа», 1882) рисуют жизнь маленьких провинциальных городов, построенную на лжи, лицемерии, ханжестве. Они пронизывают общественную жизнь, на них строятся брак и отношения между людьми. Когда же кто-нибудь пытается сказать правду, его объявляют врагом общества.

Страстное обличение общественных пороков отличает героев Ибсена последних лет. Бунт героя направлен и против самого себя, против законов собственной природы, рабом которых он не желает быть: «Дикая утка» (1884), «Росмерсхольм» (1886), «Женщина с моря» (1888). Еще острее трагизм положения героев Ибсена, их одиночество показаны в таких пьесах, как «Гедда Габлер» (1890),

Последователем идей Ибсена в Скандинавии был его младший современник швед Юхан Август Стриндберг (1849—1912). Стриндберг также концентрирует свое внимание на духовном мире человека, но его «исследовательское пространство» ограничено рамками наиболее личных, интимных взаимоотношений — в семье, в браке; кризис семьи — отражение более глубокого, общественного кризиса. Современный человек, по мнению Стриндберга, разучился понимать других. Поэтому так безнадежны ситуации его героев, бессильных что-либо объяснить друг другу, поэтому они так замкнуты на самоисследовании. Если ибсеновский герой терпит поражение от соприкосновения с обществом, то герой

«Строитель Сольнес» (1892), «Йун Габриель Боркман» (1896), «Маленький Эйольф» (1894), «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899).

Крупнейший реформатор театра, Ибсен внес существенные изменения в драматургическую структуру пьесы, разрушил традиционный способ восприятия театрального произведения. Он стремился сделать зрителя соучастником спектакля, заставить его задуматься над происходящим на сцене.

Ибсен преодолел господствовавшую в современном ему театре «инерцию хорошего конца», отказавшись от испытанных столетиями благополучных финалов. Для Ибсена, обличавшего основы современного ему буржуазного общества — право, мораль, религию, важны были идеи, определившие характеры персонажей и их жизненные обстоятельства. Герои драм Ибсена внутренне динамичны и всегда находятся на пороге обретения своего нового «я».

Драматургия Ибсена дала начало новому направлению в мировом театре рубежа веков — новой драме, среди представителей которой были норвежец Б. Бьёрнсон, швед А. Стриндберг, немец Г. Гауптман, бельгиец М. Метерлинк, англичанин Б. Шоу, русские писатели А. П. Чехов и М. Горький.

Сцена из пьесы «В Дамаске» А. Стриндберга. 1974. «Драматен театр». Стокгольм. Режиссер И. Бергман.



Стриндберга пытается уклониться от внешних контактов, стремится спрятаться либо в семье, либо в одиночестве. Агрессивный индивидуализм, свойственный героям Стриндберга, отторгает их друг от друга, но тоска по сочувствию, пониманию приводит их к одной и той же ошибке — попытке самораскрытия. Все его герои пытаются исповедаться — Юлия («Фрёкен Юлия»), Эдгар, Курт и Алиса («Пляска смерти»), Эрик («Эрик XIV»), королева Кристина («Кристина»), и попытки их безрезультатны.

Как и Ибсен, Стриндберг уделял внимание практике театра, неоднократно обращаясь к режиссуре. Он один из родоначальников теории «интимного театра», получившей развитие в современном театре.

Скандинавский театр XX в. дал много ярких имен как в драматургии, так и в сценическом искусстве. Среди драматургов — датчане К. Э. Соя, К. Мунк, К. Абелль, норвежцы Н. Григ, Ю. Борген, А. Хьелланн, Т. Скагестад, шведы С. Дагерман, Я. Бергман, П. Лагерквист, В. Муберг, Л. Форсель, П. У. Энквист.

В Скандинавских странах работают театры государственные (например, «Ношка театр» в Осло, «Драматен театр» в Стокгольме), коммерческие и так называемые «свободные». Большое значение приобрели передвижные театры, благодаря которым население городов, где нет постоянного театра, имеет возможность приобщиться к театральному искусству.

Среди представителей сценического искусства, основанного на близкой русской классической актерской школе традиции психологического театра, —

актеры Б. Квистгор, О. и Ф. Хельмут (Дания), Э. Юсефсон, Б. Андерсон, Л. Ньюман (Швеция). Среди ведущих режиссеров — норвежец Х. Я. Нильсон, шведы А. Шёберг, Т. Хаммарен, П. Оскарсон.

Необходимо подчеркнуть особую роль детского театра. Основная цель руководителей детского театра — вовлечение всех детей в современный театральный процесс в качестве не только пассивных созерцателей, но и активных его участников. В школах в программу обучения входит непременно посещение театра; спектакли разыгрываются прямо в стенах школы, используются элементы импровизации, вовлечения школьников в совместную игру. Дети участвуют также в процессе подготовки многих спектаклей, их советы принимаются во внимание деятелями театра. Среди наиболее известных детских театров — «Юнга Клара» под руководством С. Остен (Швеция), «Артибус» (Дания). Детский театр Скандинавии пользуется большой популярностью и за рубежом.

Огромное влияние на современный театр оказал шведский режиссер театра и кино Ингмар Бергман (р. 1918). В его деятельности блестяще продолжены традиции «исследовательского театра» Ибсена и Стриндберга. Бергмана — постановщика как классических, так и современных произведений (У. Шекспир, Ж. Б. Мольер, Ибсен, Стриндберг, А. П. Чехов, П. Вайс, Э. Олби) — прежде всего привлекает внутренняя жизнь героев. Среди других спектаклей Бергмана — трилогия, в которой соединены «Кукольный дом» Ибсена, «Фрёкен Юлия» Стриндберга и его собственная пьеса «Сцены из супружеской жизни». Три героини — Нора, Юлия и Марианна — духовные сестры, считает режиссер. Их объединяет интенсивная духовная жизнь, стремление осознать себя как личность, потребность «быть человеком».

СОВЕТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

В дни первой годовщины Октября в Петрограде состоялся спектакль-митинг «Мистерия-Буфф» В. В. Маяковского, которую сам автор назвал «героическим, эпическим и сатирическим изображением нашей эпохи». «Эти дни были величественны и прекрасны, — вспоминал театральный деятель П. А. Марков. — Нас захватывали огромность революционного переворота и мечты о переустройстве мира в целом, которое, казалось, наступит вот-вот, в самые ближайшие дни...» Такое глобальное умонастроение воплощалось в произведении Маяковского, где боролись «чистые» и «нечистые», героем выступала сама революционная масса. «Мистерия-Буфф» приветствовал народный комиссар просвещения А. В. Луначарский как первую художественную пьесу, порожденную революцией и проникнутую ее праздничным, жизнеутверждающим настроением.

В первые послереволюционные годы театр ориентировался на лозунг «созвучия революции» и основное место в репертуаре помимо классики занимали сочиненные по старинке бытовые пьесы, романтические драмы и мелодрамы с подходящими «историческими сюжетами» и героями, облаченными в живописные театральные костюмы. Существовала целая теория, вскоре, правда, отвергнутая, что полная взрывных событий и непримиримых классовых боев, тяжкой работы и неустоявшегося быта современность вообще не может послужить основанием для истинно художественной пьесы, нуждающейся в солидной дистанции для осмысления великих социальных катаклизмов. Между тем театр В. Э. Мейерхольда создавал особый тип «игрового сценария» для своих агитационных спектаклей. Исследователь советского театра Б. В. Алперс сравнил его с шекспировской драматургической композицией: «Новая композиционная схема современного театрального представления — так называемое «широкое полотно», с большим количеством эпизодов и действующих лиц, со множеством переплетающихся драматических линий, с быстрой сменой мест действия». В такую композицию свободно вливался кипучий материал социальных событий и человеческих судеб. Практика театра Мейерхольда сыграла определенную роль в рождении новой, советской драматургии, проникнутой пафосом революционных свершений. Ярким образцом новаторской пьесы стал «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского. Лишенные всякой внешней романтической героизации сцены борьбы коммунистов провинциального городка с голодом, разрухой, тифом, спекуляцией, бандитскими нападениями передавали действительную жизнь с документальной строгостью. Здесь предстали подлинные герои времени, живущие высоким революционным долгом, беззаветным энтузиазмом первых революционных лет: непреклонный председатель укома, Братишка — матрос, потерявший ногу в гражданской войне, старый большевик, умирающий на посту.

Во второй половине 20-х гг. появились и другие пьесы о революции и гражданской войне — «Виринея» Л. Н. Сейфуллиной, «Любовь Яровая» К. А. Тренева, «Бронепоезд 14-69» Вс. В. Иванова, «Разлом» Б. А. Лавренева. В них бурлили проблемы и конфликты эпохи: столкновение революционного сознания и стихийного движения масс, классовый долг в споре с личными чувствами, расслоение старой интеллигенции и переход ее лучших представителей в лагерь пролетариата.

Среди первых пьес о гражданской войне была пьеса М. А. Булгакова «Дни Турбиных», вызвавшая острую дискуссию. Крах «белой гвардии» был представлен «изнутри», на примере староофицерской семьи и ее друзей. Чеховский тон, близкий мхатовскому психологизму, способствовал раскрытию исторической обреченности белогвардейщины, иллюзорности ее надежд. Но такое изображение «белых» многим, еще не остывшим от впечатлений гражданской войны,

казалось неправомерным и спорным. Трудным был путь к сценическому воплощению и для другой пьесы Булгакова — «Бег», блестящей сатиры на белое движение, нашедшее логический конец в трущобах эмиграции. Правы оказались высоко оценившие «Бег» Луначарский и Горький, предрекавший ему успех.

В значительной мере благодаря Московскому Художественному театру в драматургию пришли также В. П. Катаев («Растратчики», «Квадратура круга»), Ю. К. Олеша («Три толстяка»), Л. М. Леонов («Полванские сады»).

В конце 20-х гг. появилась целая серия сатирических пьес, обличавших «накипь нэпа» и его «героев»: авантюристов, комбинаторов, искателей легкой наживы. Тут и глуповатый Гулячкин, стремящийся присосаться к советской действительности, из «Мандата» Н. Р. Эрдмана, и ловкач-коммерсант Семён Рак из «Воздушного пирога» Б. С. Ромашова, и растратчики государственной кассы из одноименной пьесы Катаева, и холодно-расчетливый делец, приспособленец Гранатов из «Человека с портфелем» А. М. Файко. В «Унтиловске» Леонова действовал своеобразный идеолог «внутренней эмиграции» Черваков, носитель воинствующей философии неприятия революции. Уже в этой ранней пьесе сказались особенности философско-значимой драматургии Леонова, отличающейся напряженностью нравственных исканий, многослойным психологическим подтекстом. Вышли в свет острые сатирические произведения Маяковского «Клоп» и «Баня», в которых представляли объемно-символические образы мещанина советской формации Присыпкина и новоявленного бюрократа — главначупса Победоносикова. Эти фигуры стали нарицательным обозначением мещанства и бюрократизма.

По-разному начиналась советская драматургия в республиках страны, так как национальные театры к моменту Октябрьской революции находились на разных стадиях развития (см. *Театр народов России (дооктябрьский период)*). Так, национальный Драматический театр в Казахстане открылся в 1926 г. первой пьесой основоположника советской казахской литературы Мухтара Ауэзова «Енлик-Кебек» — степной легендой о трагической любви героев народных преданий. В республиках Средней Азии, где Советская власть побеждала в яростной борьбе с байско-феодалной реакцией, с носителями векового религиозного гнета, большое значение имели агитационные пьесы, смело выступавшие за новый строй, против угнетения женщины, темноты и невежества. Основатель узбекской советской драматургии Хамза Хакимзаде Ниязи работал в разных жанрах, щедро черпая из фольклорной сокровищницы. Он писал сатирические агитки, комедии, психологические драмы. Любимая многими поколениями зрителей комедия «Проделки Майсары» стала классической. За свое боевое, агитационное творчество Хамза поплатился жизнью: в 1929 г. его убил религиозный фанатик. Преемниками Хамзы стали моло-

дые драматурги; самый видный из них — Камиль Яшен, автор пьесы «Два коммуниста» (2-я ред. — «Разгром») — о гражданской войне, о борьбе с басмачеством. Пафосом революционного наступления были проникнуты пьесы туркменского драматурга Х. Дурдыева «Без калыма», киргизского писателя А. Токомбаева «Злосчастная Кязиль».

В Грузии происходил процесс освоения новой, современной тематики, близкой русской драматургии.

Героико-романтическая пьеса С. И. Шаншиашвили «Анзор» впрямую перекликалась с «Бронепоездом 14-69» Вс. В. Иванова. Началом грузинской советской комедиографии принято считать пьесу Ш. Н. Дадиани «В самое сердце», созвучную произведениям, обличавшим «пену нэпа»; здесь тоже высмеивались новоявленные бюрократы, пустословы, бездельники. В комедии «Кваркваре Тутабери» П. М. Какабадзе широко использовал традиционные маски, народ-

АЛЕКСЕЙ МАКСИМОВИЧ ГОРЬКИЙ (1868—1936)



Великий пролетарский писатель, основоположник литературы *социалистического реализма*, Горький был и замечательным драматургом. Его первая пьеса — «Мещане» появилась в 1901 г., последняя — второй вариант «Вассы Железновой» — в 1936 г.

Драматургия Горького настолько богата и разнообразна, что нелегко выделить в ней одну, ведущую тему. И все же она существует: это тема Человека и Истории, иначе говоря, исторического человека, живущего в обществе, мучительно и трудно осознающем необходимость революционных преобразований, а потом и совершающем их.

Горький предпочитал сложные, неумные характеры, наделенные острым чувством жизни. Персонажами его пьес были представители русской буржуазии, купцы, землевладельцы, заводчики и фабриканты («Мещане», «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», «Васса Железнова», «Зыковы», «Последние», «Враги», «Фальшивая монета», «Старик», «Яков Богомолов»), интеллигенция («Дачники», «Дети Солнца», «Варвары», «Чудаки»), «бывшие», «вчерашние» люди самого разного происхождения. По сути, все российское общество являлось многоликим героем горьковских пьес. Но особое место среди действующих лиц занимал пролетарий, рабочий человек, в ком Горький видел силу, способную сокрушить старый мир. Это паровозный машинист Нил («Мещане»), которому принадлежат слова «Прав — не дают, права — берут» и «Хозяин тот, кто трудится», профессиональный революционер-большевик Синцов («Враги»), большевик Рябинин («Достигаев и другие»). Жаром общественных противоречий напоен сам воздух горьковских пьес. Герой в них вступает в прямой конфликт со средой, окружающей его.

Пьесы Горького не просто важная часть его творчества, это особый художественный мир, где на первый план выступает вера в Человека. «Чело-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо!», «Все — в человеке, все для человека!» Слова Сатина из пьесы «На дне» стали программными для всего драматургического цикла Горького.

Знаменательно, что цикл этот, по существу, завершился написанием статьи «О пьесах» (1933), где Горький высказал немало интересных мыслей по поводу природы новой драмы.

Новаторские искания Горького наряду с драматургией *А. П. Чехова* во многом определили эстетику Московского Художественного театра, на сцене которого с 1902 г. («Мещане» и «На дне») ставятся пьесы Горького. Критик-марксист В. В. Воровский писал о Горьком и его героях: «Он протянул руку жизнеспособным элементам вчерашнего дня — тем самым беглецам чеховского общества — и показал им перспективы занимавшегося завтрашнего дня». Но не только Чехову близок Горький-драматург: остротой, открытостью социальных характеристик он, безусловно, развивает традиции *А. Н. Островского*, эпичностью же охвата событий, масштабностью раздираемых противоречиями героев приближается к *У. Шекспиру*. Да и сам принцип построения ряда горьковских пьес, где одно событие сменяет другое как частые удары судьбы, яростные шквалы эпохи, также напоминает произведения английского классика.

Социальное начало горьковских пьес выражено настолько ярко и мощно, что в иных театрах их и ставят, не различая других оттенков, но успех приходит лишь тогда, когда на сцене раскрывается весь Горький: Горький-аналитик, Горький-обличитель, Горький-лирик, Горький-поэт.

Драматургия Горького сыграла важную роль в утверждении в советском театре метода социалистического реализма, передовых идей современности, она внесла в сценическое искусство нравственный пафос социалистического гуманизма.

Творчество Горького-драматурга хорошо знакомо зарубежному читателю и зрителю, к постановке его пьес не однажды обращались ведущие режиссеры мира.

Сцена из пьесы «Клоп» В. В. Маяковского. Московский театр Сатиры. 1974.



ные сказочные мотивы, остроумно обличая авантюристическую демагогию грузинских меньшевиков.

Главной опорой азербайджанского репертуара стали пьесы Дж. Джабарлы. Романтические «Невеста огня» и «Севиль» прославляли борьбу за свободу и человеческое счастье. Если народно-героическая драма «Невеста огня» посвящена давним историческим событиям, то «Севиль» — раскрепощению женщины, принесенному социалистической революцией. Революцией вдохновлялось творчество драматурга Г. Джавида, автора стихотворных пьес «Иблис», «Князь».

На армянской сцене, имевшей глубокие реалистические традиции, в 20-х гг. появились национальные пьесы о революции и гражданской войне. Характерно, что и в Армении была пьеса Т. Ахумяна «На рассвете», перекликавшаяся с «Бронепоездом 14-69». Обратила на себя внимание драматургия В. Вагаршяна, лучшая пьеса которого — «В колхозе» посвящена классовой борьбе в деревне.

Обширной и многообразной была украинская драматургия 20—30-х гг. Ее лучшие произведения ставились всеми театрами страны. Политической страстностью, актуальностью, новыми человеческими характерами отмечено творчество И. К. Микитенко («Диктатура», «Светите нам, звезды», «Девушки нашей страны»). Ярким комедиографом был И. А. Кочерга, владевший приемами фарса, трагикомедии, феерии («Марко в аду»). Драматургия Н. Г. Кулиша, развивая традиции классической украинской драмы, с большой остротой показывала новые конфликты

и характеры («97», «Мина Мазайло», «Народный Малахий»).

Энтузиазм социалистического строительства 30-х гг. нашел отражение прежде всего в творчестве Н. Ф. Погодина. Начав с очерково-журналистской пьесы «Темп», уловившей стремительный ритм эпохи, драматург зорко подметил главные черты рабочих-ударников и показал их в «Поэме о топоре»; создал глубокий, масштабный образ руководителя стройки, «человека пятилетки» Гая в пьесе «Мой друг». «Театр Погодина», посвященный труду и творческому горению строителей первых пятилеток, закладывал основы будущего явления — «производственной» пьесы 70-х гг.

В 1932 г. вышла новая пьеса М. Горького «Егор Булычов и другие», став событием в советской драматургии в театре. Она способствовала утверждению метода *социалистического реализма* в советской литературе. Творчество Горького оказало значительное влияние на молодых советских драматургов: Леонова, Погодина, А. Н. Афиногенова. В пьесах «Чудак» и «Страх» Афиногенов рассказал о путях интеллигенции, о столкновении старых, индивидуалистических представлений с коллективистским мировоззрением. Как открытия драматурга пришли на сцену бескорыстный чудак-энтузиаст Волгин, профессор Бородин со своей философией правящего миром страха, старая большевичка Клара, пламенно опровергающая эту теорию, ученый советской формации казах Кимбаев, видящий в науке средство переустройства общества.

Драматургия 30-х гг. рождалась в противоборстве разных точек зрения на методы создания нового героя, на отношения героя и массы. Эти животрепещущие проблемы занимали создателя историко-революционных произведений Вс. В. Вишневского. Непреходящая

Сцена из спектакля «Разлом» Б. А. Лавренева. Театр имени Евг. Вахтангова. 1927.





в советской драматургии тема Октябрьской революции и гражданской войны по-новому воплощена в его героико-романтической «Оптимистической трагедии». Пьеса о матросском полке, уходящем в бессмертие во имя Революции, звучала обращением к современности, а через нее — к будущему. Образ женщины-комиссара, несущей волю партии, преобразующей анархистскую массу, представал как символ целеустремленного революционного сознания. В эти годы стала популярной героико-романтическая пьеса украинского драматурга А. Е. Корнейчука «Гибель эскадры» — о судьбе Черноморского флота в дни гражданской войны.

На протяжении 30-х гг. в драматургии возрастало внимание к разнообразию человеческих характеров и переживаний, к серьезным нравственным вопросам. Это ощущается и в лирических пьесах поэта М. А. Светлова («Глубокая провинция», «Сказка»), и в оригинальных метафорических пьесах о судьбах интеллигенции Олеси («Заговор чувств» и др.), и в

Сцена из пьесы-сказки «Тень» Е. Л. Шварца в постановке Н. П. Акимова. Ленинградский театр комедии. 1960.



Сцена из спектакля «Моя любовь на третьем курсе» М. Ф. Шатрова. Московский драматический театр имени А. С. Пушкина. 1975.



аллегорических сказках Е. Л. Шварца, обладающих большой «амплитудой» комедийности — от иронии и юмора до сарказма («Голый король», «Тень»). На многих сценах шли комедии белорусского писателя К. Крапивы («Кто смеется последним»).

Очевидно, потребность в «человековедении» сказалась в том горячем общественном приеме, который ждал пьесу А. Н. Арбузова «Таня» — о любви и судьбе обыкновенной молодой женщины. «Арбузовский театр» на протяжении последующих десятилетий был привержен проблемам нравственного роста и мужания, «самосоздания» героя. Тяготеющие к мелодраме, наделенные редкими качествами сценичности, обычно камерные по видимости, пьесы Арбузова не раз по примеру «Тани» приобретали громкое гражданственное звучание («Город на заре», «Годы странствий»).

В дни 20-летия Октября сделала первые шаги театральная Лениниана: «Правда» Корнейчука и «Человек с ружьем» Погодина. Обращение к образу В. И. Ленина явилось итогом многолетних поисков нового героя, человека революционного долга и идеала. В первых пьесах о Ленине он предстает в дни Октябрьской революции как вождь, кровно связанный с массами. Драматурги стремятся передать масштабность гениальной мысли, непоказную демократичность и душевность Владимира Ильича. На первых этапах Ленинианы это наиболее удалось Погодину, который, все свободнее ориентируясь в историческом материале, написал в последующие годы еще две пьесы о В. И. Ленине — «Кремлевские куранты» и «Третья патетическая» (см. *Лениниана в театре*).

Незадолго до войны началось драматургическое

творчество К. М. Симонова. Герой пьесы «Парень из нашего города» явился прямо из боев с фашизмом в республиканской Испании. Танкист Луконин обладал лучшими свойствами советского человека — убеждениями патриота и интернационалиста, мужеством и отвагой, которые вскоре стали определять поведение миллионов, сражавшихся в Великой Отечественной войне. Драма Симонова «Русские люди» рассказывала о вступивших в смертельную схватку с врагом беззаветных патриотах Родины. Трагедия Леонова «Нашествие» запечатлела всенародное сопротивление оккупантам, тщетно пытавшимся найти опору в отщепенцах из «бывших людей».

Послевоенные годы выдвинули новые темы и проблемы, новых героев. Путеводной нитью в произведениях, посвященных Великой Отечественной войне, остались проверенные в боях нравственные ценности, подъем духа, пережитый народом в те годы. Блокадный и флотский опыт автора сказался в пьесах А. П. Штейна «Гостиница «Астория» и «Океан». О доблестной разведчице, о героизме солдат «невидимого фронта» рассказывает пользующаяся долголетней популярностью драма А. Н. Салынского «Барабанщица». Высоким нравственным пафосом отмечена пьеса В. С. Розова «Вечно живые», посвященная молодым людям, павшим за Родину.

Развитию драматургии немало повредила распространившаяся в послевоенные десятилетия ложная концепция отмирания общественных противоречий, так называемая «теория бесконфликтности», отзвуки которой слышались вплоть до 70-х гг. В репертуаре театров укоренялись серые поделки, где усреднялись и сводились на нет крупные характеры и драмати-

Сцена из спектакля «В добрый час!»
В. С. Розова. Центральный детский
театр. Москва. 1954.



ческие события. Новые общественные веяния, принесенные XX съездом КПСС, позволили прорваться на сцену талантливым пьесам, тесно связанным с жизнью и ее коренными вопросами. Такова была «молодежная драматургия» Розова. Его юные герои вступали в решительную схватку с убожеством мещанских идеалов, с прописями пошлой житейской прозы («Страницы жизни», «В добрый час!»). В последующих «взрослых» пьесах Розов остался верен современной нравственной проблематике, активной защите добра и человечности в общественных и личных отношениях («В день свадьбы», «Гнездо глухаря»). Нравственный пафос, внимание к молодости как времени становления личности роднили его с Арбузовым, создавшим на рубеже 60-х гг. «Иркутскую историю», нетрадиционную по форме пьесу о молодых строителях сибирской гидроэлектростанции, о формировании высокого душевного строя, воспитании гуманности и ответственности. Союзником Арбузова можно считать А. М. Володина, автора поэтических, полных тонкого психологизма пьес, посвященных современникам («Старшая сестра», «Фабричная девчонка», «Пять вечеров»). Заметным явлением стала драматургия Л. Г. Зорина, разностороннего писателя, которому принадлежат сатирические комедии («Добряки»), лирические драмы («Варшавская мелодия»), исторические пьесы. В его мастерских диалогах сосредоточено главное: борьба убеждений, борьба идей.

Известный молдавский прозаик И. П. Друцэ написал первую пьесу «Каса маре» в 1960 г. В ней затронуты общечеловеческие проблемы, сложная борьба чувства и долга, любви и самоотречения. С тех пор пьесы Друцэ не сходят со сцены («Птицы нашей молодости», «Святая святых», «Возвращение на круги своя» и др.).

Сочный бытовой юмор белорусского драматурга А. Е. Макаёнка ярко проявился в его комедиях («Камни в печени» и др.). На всесоюзной сцене ставились произведения эстонских (А. Якобсона, Э. Раннета), латышских (Г. Приеде), литовских (Ю. Грушаса) драматургов. В литовской драматургии значительное место принадлежит поэту Ю. Марцинкявичусу, осмыслившему историю Литвы в исторических драмах («Собор», «Миндаугас»).

На рубеже 70-х гг. театр встретился с творчеством сибирского писателя А. В. Вампилова («Прошлым летом в Чулимске», «Старший сын», «Утиная охота», «Прощание в июне»). Драматургию Вампилова отличает высокая гражданская нота, внимание к глубинным жизненным процессам, неустанные поиски правды. Его перо обладает и обличительной остротой, и драматическим напряжением, и трагедийными красками, и точным психологическим анализом. Герои Вампилова часто терпят душевные муки, порожденные внутренним нравственным конфликтом, происходящим от сознания компромиссности своего поведения, от несовпадения чувства и долга. Произведения драматурга еще далеко не открыли театрам всех своих «человековедческих» и жанровых загадок.

В 70-е гг. появились пьесы публицистического характера, содержащие злободневный производственный конфликт. Наиболее известны «Сталевары» Г. К. Бокарева, «Человек со стороны» И. М. Дворецкого, «Протокол одного заседания», «Мы, нижеподписавшиеся...» А. И. Гельмана. В этих пьесах, получивших большой общественный резонанс, ставились назревшие вопросы нравственного отношения к труду в социалистическом обществе. Так драматургия по-своему сигнализировала о застойных явлениях, вскрытых XXVII съездом КПСС. Герои «производственной» пьесы, наделенные конкретными функциями

носителей публицистических тезисов, далеки от художественной образности. Поэтому в разгоревшейся полемике был предложен термин «социологическая драма».

В 70—80-х гг. успешно продолжил работу верный ленинской теме и теме Октябрьской революции М. Ф. Шатров, в своих документальных драмах касавшийся острых, переломных моментов в истории Советского государства («Так победим!», «Синие кони на красной траве», «Диктатура совести»).

К 30-летию Победы в Великой Отечественной войне появились новые пьесы о войне, где драматурги стремились показать значительность судьбы конкретного человека, вовлеченного в трагические события всенародного масштаба; среди них — «Эшелон» М. М. Рощина, «Рядовые» белорусского драматурга А. Г. Дударева.

В начале 80-х гг. выступили молодые авторы (так называемая «новая волна»), пристально внимательные к повседневности, к подробному рассмотрению житейских обстоятельств, невзгод, ожиданий, составляющих пеструю картину «обычного» существования. В их пьесах отразились приметы некоторых социальных явлений, сострадательная чуткость к погруженным в бытовые заботы и, как правило, несчастливым персонажам («Три девушки в голубом» Л. В. Петрушевской, «Смотрите, кто пришел» А. Е. Арро). Характерно, что расцвет этой как бы нарочито «безгеройной», прикрепленной к житейским коллизиям драматургии довольно быстро остался позади.

На протяжении последних десятилетий театру не хватало масштабных, глубоких пьес о современности, об ее тенденциях, конфликтах и героях. Поэтому такой широкий размах приобрела инсценировка лучших произведений Ч. Айтматова, Ю. В. Бондарева, В. В. Быкова, Б. Л. Васильева, В. В. Овечкина. В то же время репертуарными стали пьесы, остро трактующие моральные проблемы, связанные с негативными общественными явлениями, потерей нравственных критериев личности: «Наедине со всеми», «Скамейка», «Зинуля» Гельмана, «Старый Новый год» Рощина, «Спортивные сцены 1981 года» Э. С. Радзинского, которому принадлежат и своеобразные исторические притчи, обладающие актуальным современным звучанием («Беседы с Сократом», «Театр времен Нерона и Сенеки»).

В связи с 70-летием Великого Октября возрос интерес к историко-революционным пьесам, стремящимся дать широкую картину событий, открыть малоизвестные дотоле эпизоды и факты. В «Брестском мире» Шатрова раскрывается ход событий 1918 г., решавших судьбу молодого Советского государства.

Традиции *политического театра* прослеживаются в пьесе Дворецкого «Колыма», посвященной памяти тысяч и тысяч репрессированных, сумевших в нечеловеческих условиях остаться настоящими людьми — патриотами и коммунистами.

Новое время требует от драматургии новых реше-

СОВЕТСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

В мировом киноискусстве, пожалуй, по сей день нет явления, которое можно поставить рядом с советским многонациональным кино. Это уникальное в истории художественной культуры объединение национальных кинематографий 15 союзных республик нашей страны в единую советскую кинематографию.

Советское экранное искусство представляет важную составную часть гуманистической по содержанию, многонациональной по форме, интернациональной по духу и характеру общенародной культуры. В произведениях кинохудожников жизнь предстает во всем своеобразии ее конкретно-исторического и национального облика. Художественный строй фильмов наследует лучшие традиции национальных искусств, самобытными чертами отмечены характеры героев. Вместе с тем для произведений советского кино характерны единство коренных идейно-творческих принципов нашего искусства, пафос советского патриотизма и интернационализма.

Победа Великой Октябрьской социалистической революции положила начало развитию советского киноискусства. Его становление неразрывно связано с именем и деятельностью В. И. Ленина (см. *Ленин и кино*). В 1922 г. в беседе с А. В. Луначарским В. И. Ленин сказал: «...из всех искусств для нас важнейшим является кино». Он определил основные задачи кино в социалистическом обществе, указав на «... производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность» (Полн. собр. соч. Т. 44. С. 579).

Развитие советского киноискусства неотделимо от истории нашей Родины — первой в мире страны социализма, от грандиозной созидательной работы Коммунистической партии. В героических свершениях советского народа кино находило свои темы и образы, обретало идейную и художественную силу.

Большинство национальных кинематографий в стране сложились после Октябрьской революции, и лишь некоторые из них имеют дореволюционную предысторию. Так, еще до революции снимались фильмы на территории сегодняшних Российской Федерации, Украины, Грузии, Прибалтики.

История советского кино началась с хроники (см. *Документальное кино*).

Русская советская документальная кинематография делала первые шаги в дни Октября, когда хроникеры запечатлели ряд важных событий в Москве и Петрограде. В период гражданской войны съемки велись на фронте и в тылу. С июня 1918 г. стал выпускаться журнал «Кинонеделя», тогда же был налажен выпуск агитфильмов и игровых картин. Одним из первых полнометражных художественных фильмов был «Серп и молот» (1921) режиссера В. Р. Гар-

На Украине в 1918—1919 гг. кинооператоры снимали революционные события, военные операции Красной Армии. К числу первых художественных картин относятся «Шведская спичка» (по А. П. Че-

хову, 1922, выпуск — 1926) и «История Первого мая» (1922).

В Белоруссии первые кинохроники появились в 1919 г. Наиболее значительная игровая картина —

АЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ ДОВЖЕНКО (1894—1956)



Александр Петрович Довженко — советский кинорежиссер, писатель, кинодраматург, народный артист РСФСР, один из основоположников советского киноискусства. Он родился в селе Сосницы на Украине, в бедной крестьянской семье. Окончив Глуховский учительский институт, Александр Петрович преподавал в провинциальных школах, а затем, стремясь найти свое призвание, несколько раз менял профессии. В искусство, в кино он пришел сравнительно поздно, 32 лет. Но путь его в кино был стремителен: в 1926 г. он дебютирует в качестве сценариста, в 1927 г. — выпускает первую полнометражную картину «Сумка дипкурьера», в 1928 г. — снимает фильм «Звенигора», а в следующем году — «Арсенал». Последние две картины приносят ему всесоюзную и международную известность, ставят в ряд самых выдающихся художников экрана.

Что составляет славу и бессмертие Довженко? Прежде всего глубокая народность его творчества. Выходец из народной массы, он принес в кино формы и традиции народного искусства, в частности украинской думы, и, что еще важнее, народное мировосприятие. Он создавал фильмы о коллективизации, воспевал героя гражданской войны Н. А. Щорса, рассказывал о событиях Великой Отечественной войны... В его творчестве сочетались фольклорные традиции и современность, высокая партийность и народная мудрость.

Самый знаменитый фильм Довженко, относящийся к числу лучших фильмов мирового кино, — «Земля» (1930). Этот поэтический и философский фильм рассказывает о борьбе украинских крестьян за коллективизацию. Он полон оптимистического утверждения вечности жизни, победы правды над ложью, красоты труда на земле.

Позже Довженко снимает фильмы «Иван» (1932) и «Аэроград» (1935). Первый рассказывает о строительстве Днепрогэса. Кроме того, это раздумье о нравственных проблемах, связанных с процессом индустриализации в крестьянской стране. А второй повествует не только о строительстве города на Дальнем Востоке, в нем прозвучало одно из первых в нашем искусстве предупреждений о надвигающейся войне.

Всенародную признательность режиссер завоевывает картиной «Щорс» (1939). В то

время уже близилась война с фашизмом. Этот историко-революционный фильм Довженко призывал зрителей готовиться к смертельному бою с врагом.

В годы Великой Отечественной войны Довженко вместе с женой Ю. И. Солнцевой создает две большие документальные картины — «Битва за нашу Советскую Украину» и «Победа на Правобережной Украине», которые вошли в золотой фонд советской кинодокументалистики. В эти годы он окончательно формируется и как писатель. Сегодня его рассказы, повесть «Зачарованная Десна» и другие произведения не менее известны, чем его фильмы. Подвиг Довженко как художника в годы войны недаром отмечен военной наградой — орденом Боевого Красного Знамени.

После войны Довженко успел снять только один фильм — «Мичурин» (1949). Он умер накануне начала съемок «Поэмы о море», которую считал главным делом жизни. Но фильм все же вышел в свет, его создала по сценарию, планам и заметкам А. П. Довженко Ю. И. Солнцева. Ею также была осуществлена по сценариям Довженко постановка фильмов «Повесть пламенных лет» (1961), «Зачарованная Десна» (1964).

Довженко вел и большую педагогическую работу во ВГИКе, воспитывал новое поколение советских кинорежиссеров. Он учил их своим искусством утверждать духовное богатство и красоту советского человека, активно бороться за коммунистическую мораль. Этому же учили и его фильмы.

Значителен след Довженко в мировом искусстве. Народность его творчества привлекает зарубежных художников кино. Ведь прогрессивное развитие искусства возможно лишь при опоре на народные истоки, фольклор, и Довженко дает замечательный пример творческого обогащения национальных художественных традиций с позиций художника, рожденного революцией.

В 1957 г. имя А. П. Довженко присвоено Киевской киностудии художественных фильмов.

«Лесная быль» (1927) Ю. В. Тарича о партизанской борьбе белорусского народа в годы гражданской войны.

Установление Советской власти в Грузии в 1921 г. открыло путь развитию демократического киноискусства. Оператор А. Д. Дигмелов снял ряд документальных фильмов. Художественное кино республики началось с появления фильма режиссера И. Н. Перестиани «Арсен Джорджиашвили» (1921).

В 20-е гг. формируется кино Армении. Сначала снимаются хроникальные ленты, затем и игровые. Популярность приобрел фильм режиссера А. И. Бек-Назарова «Намус» (1926).

Во второй половине 20—30-х гг. в большинстве союзных республик уже были созданы свои национальные киностудии. Этот процесс завершился в послевоенные годы организацией производства фильмов в Молдавии и Киргизии. Интенсивное взаимообо-

ГЕОРГИЙ НИКОЛАЕВИЧ ВАСИЛЬЕВ (1899—1946)

СЕРГЕЙ ДМИТРИЕВИЧ ВАСИЛЬЕВ (1900—1959)



Г. Н. Васильев.



С. Д. Васильев.

Братья Васильевы — под таким псевдонимом в кинематографе работали два выдающихся кинорежиссера — Г. Н. и С. Д. Васильевы, стоявшие у истоков советского киноискусства наряду с С. М. Эйзенштейном, В. И. Pudovkinym, А. П. Довженко. Г. Н. Васильев учился в студии у И. Н. Певцова (впоследствии этот замечательный актер ярко сыграл в «Чапаеве» белогвардейского полковника Бороздина), занимался на курсах журналистики, писал статьи по вопросам киноискусства, работал редактором-монтажером. В Ленинградском институте экранного искусства учился С. Д. Васильев, прежде чем стать редактором-монтажером. В овладении навыками профессии кинорежиссера им помогал С. М. Эйзенштейн. В 1928 г. появилась первая самостоятельная работа молодых режиссеров. Документальный фильм «Подвиг во льдах», построенный на кадрах кинохроники, запечатлел спасение итальянской экспедиции Нобиле, вылетевшей на дирижабле к Северному полюсу. Вскоре появились и их первые художественные фильмы — «Спящая красавица» (1930) и «Личное дело» (1932), свидетельствующие о поисках художниками собственного стиля, отражающие противоречия переломного для отечественного кино времени, которые были связаны с появлением *звукового кино*, а следовательно, с изменением образного языка киноискусства.

Именно братья Васильевы сделали важный шаг в создании советского звукового кино. В 1934 г. на экраны страны вышел фильм «Чапаев», ставший одной из вершин отечественного кинематографа. В его основу положен одноименный роман писателя Д. А. Фурманова. Фильм получил поистине всенародное признание и широкую популярность во многих странах мира. В чем секрет его успеха? Прежде всего в поразительной достоверности и народности. Чапаев покорял зрителей полководческим талантом, беззаветной храбростью, демократизмом, природным юмором. В фильме показана эволюция главного героя, который из вожака партизанского отряда превращается в подтянутого, дисциплини-

рованного командира Красной Армии. В роли Чапаева с большим успехом выступил актер Б. А. Бабочкин.

Достойным соратником и наставником Чапаева, человеком нестигаемой воли и убежденности показан в фильме комиссар Фурманов, роль которого сыграл артист Б. В. Блинов.

Мастерство Васильевых наиболее ярко проявилось в батальных сценах фильма. Незабываема знаменитая психическая атака белых на чапаевские позиции. Режиссеры в этом эпизоде с помощью виртуозного монтажа добиваются поразительного эмоционального воздействия на зрителей. Впечатляющи и трагичны финальные кадры фильма: в раненого Чапаева враги стреляют из пулемета с берега реки Урал, а он до конца борется за свою жизнь.

Начиная с этой работы тема революции становится главной в творчестве братьев Васильевых. Они создают эпическую картину «Волочаевские дни» (1937), в годы Великой Отечественной войны осуществляют экранизацию пьесы А. Е. Корнейчука «Фронт» (1943).

После смерти Г. Н. Васильева (1946) С. Д. Васильев, некоторое время руководивший киностудией «Ленфильм», настойчиво ищет материал для дальнейшего развития основных принципов, заложенных их творческим содружеством. Работой, продолжающей традиции братьев Васильевых, была историческая лента «Герои Шипки» (1955), поставленная С. Д. Васильевым совместно с болгарскими кинематографистами и посвященная героическим страницам истории братских русского и болгарского народов.

В 1958 г. фильмом «В дни Октября» С. Д. Васильев как бы подводит итог своему творчеству, возвращаясь к забываемым историческим событиям 1917 г., когда он, 17-летний юноша, был одним из участников революционных выступлений в Петрограде.



Кадр из фильма «Баллада о солдате». 1959. Режиссер Г. Н. Чухрай. В главных ролях: Ж. Прохоренко и В. Ивашов.



Кадр из фильма «Белорусский вокзал». 1971. Режиссер А. С. Смирнов.

гашение кинематографий республик нашей страны способствует развитию советского киноискусства в целом, хотя процесс этот протекает не без противоречий.

Вернемся снова к истории советского кино. В 20-х гг. в области игрового кино успешно работали такие талантливые мастера, как Л. В. Кулешов, Я. А. Протазанов, Ф. М. Эрмлер и другие. В комедии «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) Л. В. Кулешов высмеивает антисоветскую зарубежную пропаганду, распространяющую

нелепые слухи о нашей стране.

Я. А. Протазанов создал пользующиеся донныне неизменным успехом сатирические комедии «Процесс о трех миллионах» (1926) и «Праздник святого Йоргена» (1930), разоблачающие стяжательство и церковное ханжество.

Русский национальный характер в его привлекательных, общечеловеческих проявлениях, самоотверженность и жажду справедливости русского рабочего человека, верность народа революционным идеалам и чаяниям, понятным миллионам простых людей

Кадр из фильма «Полеты во сне и наяву». 1983. Режиссер Р. Г. Балаян. В главной роли О. И. Янковский.
Кадр из фильма «Курьер» с участием И. М. Чуриковой. 1987. Режиссер К. Шахназаров.



планеты, — все это с поразительной силой выразили на экране кинематографисты 20-х и 30-х гг. Советской киноклассикой сделались фильмы «Мать» (1926), «Конец Санкт-Петербурга» (1927) В. И. Пудовкина, «Стачка» (1925), «Броненосец „Потемкин“» (1925), «Октябрь» (1927) С. М. Эйзенштейна, «Чапаев» (1934) братьев Васильевых, «Мы из Кронштадта» (1936) Е. Л. Дзигана, «Семеро смелых» (1936), «Комсомольск» (1938), «Учитель» (1939) С. А. Герасимова, трилогия о Максиме («Юность Максима», 1935; «Возвращение Максима», 1937; «Выборгская сторона», 1939) Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга, «Депутат Балтики» (1937), «Член правительства» (1940) А. Г. Зархи и И. Е. Хейфица и многие дру-

гие картины, отмеченные талантливой постановкой, запоминающимися актерскими образами.

В этих замечательных фильмах советские актеры создали целый ряд незабываемых образов. Прославленный полководец гражданской войны В. И. Чапаев в исполнении Б. А. Бабочкина предстает перед нами как талантливый выходец из народа, близкий ему по духу, до конца преданный народному делу. Б. П. Чирков играет в трилогии о Максиме убежденного большевика, стойкого и жизнелюбивого человека. В фильме «Депутат Балтики» Н. К. Черкасов создал трогательный образ профессора Полежаева, прототипом которого был К. А. Тимирязев. Старый ученый посвящает свою научную деятельность народу и на-

Кадр из фильма «Левша». 1987. В роли атамана Платова — В. В. Гостюхин.



Кадр из белорусского фильма «Осенние свидания». В главной роли Г. В. Макарова (в центре).



Кадр из украинского фильма «Белая птица с черной отметиной». 1972. Режиссер Ю. Г. Ильенко.



Кадр из фильма «Мой друг Иван Лапшин». 1984. Режиссер А. Г. Герман.



ходит у него благодарность и признание. В картине «Член правительства» мы встречаемся с простой крестьянкой, роль которой проникновенно исполняет В. П. Марецкая. Будучи прежде забитой и бесправной, эта деревенская женщина становится колхозным организатором, членом правительства.

Примерами советского историко-революционного фильма являются кинокартины о В. И. Ленине — «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939) М. И. Ромма, «Человек с ружьем» (1938) и «Яков Свердлов» (1940) С. И. Юткевича. Образ вождя революции в этих фильмах ярко и выразительно воплотили замечательные актеры Б. В. Шукин и М. М. Штраух.

Плодотворным было обращение советских кинематографистов и к более ранним периодам русской истории. Важная задача воспитания патриотизма, любви к Родине, гордости за ее исторические свершения была выполнена в таких исторических фильмах, как «Петр Первый» (1937—1939) В. М. Петрова, «Минин и Пожарский» (1939) и «Суворов» (1941) В. И. Пудовкина, «Александр Невский» (1938) С. М. Эйзенштейна, «Богдан Хмельницкий» (1941) И. А. Савченко и др. Полные экспрессии массовые сцены, достоверность в показе культуры и быта эпохи, яркие героические образы исторических деятелей были одними из основных достоинств этих фильмов. Главные роли в фильме «Петр Первый» с большой художественной выразительностью сыграли Н. К. Симонов (Петр Первый), М. И. Жаров (сподвижник Петра Меншиков), Н. К. Черкасов (царевич Алексей). Большой творческой удачей Н. К. Черкасова было создание образа Александра Невского в одноименном фильме. Актер Н. П. Черкасов (Сергеев), создав яркий образ замечательного русского полководца Суворова в одноименном фильме, показал его мудрость и неукротимую энергию, любовь и уважение к простым людям, солдатам, на храбрость и героизм которых он всегда мог положиться.

Среди других жанров кино (см. *Виды и жанры кино*) в отечественном искусстве достойное место занимает *кинокомедия*. Талантливые музыкальные кинокомедии создали советские режиссеры Г. В. Александров («Веселые ребята», 1934; «Цирк», 1936; «Волга-Волга», 1938; и др.), И. А. Пырьев («Свинарка и пастух», 1941; и др.). В этих кинокомедиях с большим успехом выступили актеры И. В. Ильинский, блестяще владевший искусством создания гротескных и в то же время реалистически точных характеров; Л. П. Орлова, обладавшая незаурядной музыкальностью и драматическим талантом; Н. А. Крючков, отличавшийся естественной, непринужденной манерой игры, и другие.

Гордостью многонационального советского искусства стали произведения замечательного украинского режиссера А. П. Довженко — «Арсенал» (1929), «Земля» (1930), «Щорс» (1939); грузинского режиссера Н. М. Шенгелая — «Двадцать шесть комиссаров» (1933) — о Бакинской коммуне 1918 г., армян-

ского режиссера А. И. Бек-Назарова — «Зангезур» (1938) — о событиях гражданской войны в Армении и др.

Многонациональный отряд советских кинематографистов сплоченно работал в суровые годы Великой Отечественной войны. Художественно-публицистические короткометражные фильмы «Боевые киносборники» создавались мастерами всех национальных кинематографий нашей страны.

В годы войны был создан целый ряд художественных фильмов, отразивших борьбу советского народа с фашистскими захватчиками. «Секретарь райкома» (1942) И. А. Пырьева, «Она защищает Родину» (1943) Ф. М. Эрмлера, «Радуга» (1944) М. С. Донского посвящены самоотверженной партизанской борьбе в тылу врага; «Два бойца» (1943) Л. Д. Лукова — героической обороне Ленинграда. Образы советских людей, самоотверженно борющихся с врагом, создали в этих фильмах В. В. Ванин, М. И. Жаров, В. П. Марецкая, Б. Ф. Андреев, М. Н. Бернес.

Нелегким для советского кино стало первое послевоенное десятилетие. Однако при всех трудностях, связанных с восстановлением народного хозяйства,

Кадр из грузинского фильма «Отец солдата». 1965. Режиссер Р. Д. Чхендзе. В главной роли С. А. Закарнадзе.





Кадр из грузинского фильма «Покаяние». 1986. Режиссер Т. Е. Абуладзе.

Кадр из армянского фильма «Гикор». 1982. Режиссер С. Х. Исраелян.

при всей ошибочности тогдашней политики «малокартинья» был создан целый ряд значительных фильмов.

Тема Великой Отечественной войны претворяется в многонациональном советском кино в произведениях самых разных жанров — от лирической повести до масштабной эпопеи. Уже сразу после окончания войны были созданы киноленты о подвигах советских людей в военную годину: «Подвиг разведчика» (1947) Б. В. Барнета, «Повесть о настоящем человеке» (1948, по одноименной повести Б. Н. Полевого) А. Б. Столпера. Главные роли в этих фильмах — советского разведчика Федотова и мужественного летчика Алексея Мересьева — с успехом сыграл П. П. Кадочников.

Героической борьбе юношей и девушек Краснодона с фашистскими оккупантами посвящен фильм «Молодая гвардия» (1948) С. А. Герасимова.

Лучшие фильмы о войне 50-х гг. раскрывают «судьбу человека» — советского солдата, ценой тяжелых испытаний завоевавшего победу, не сломленного в жестокой борьбе и не утратившего своей человечности. За экранизацию рассказа М. А. Шолохова «Судьба человека» и проникновенное исполнение в ней роли рядового солдата Ивана Соколова (1959) режиссер и актер С. Ф. Бондарчук был удостоен звания лауреата Ленинской премии. Образ другого солдата — Алеши Скворцова, трогательного в своей молодости, чистоте и бесстрашии, создал артист В. С. Ивашов в фильме «Баллада о солдате» (1959), поставленном Г. Н. Чухраем, который также был отмечен Ленинской премией за эту режиссерскую работу.

В 1965 г. на экранах страны появился фильм «Отец солдата» грузинского режиссера Р. Д. Чхеидзе. Герой картины — пожилой крестьянин Георгий Махарашили отправляется из своей кахетинской дерев-



ни в далекий путь, в прифронтовую госпиталь, где лечится после ранения его сын. Главную роль вдохновенно, ярко, по-народному мудро исполнил актер С. А. Закариадзе. И не случайно за эту свою актерскую работу С. А. Закариадзе получил Ленинскую премию.

С интересом был встречен зрителями фильм «Летят журавли» (1957) режиссера М. К. Калатозова, в котором с большой эмоциональной силой поставлены проблемы мужества и стойкости, верности, моральной чистоты. Главные роли в картине исполнили А. В. Баталов и Т. Е. Самойлова. Событием явилось появление фильма «Иваново детство» (1962) А. А. Тарковского.

Наряду с картинами о рядовых героях войны в советском кино продолжалось создание эпических, масштабных произведений. Это «Повесть пламенных лет», поставленная Ю. И. Солнцевой по сценарию А. П. Довженко (1961); «Живые и мертвые» (1964) А. Б. Столпера по роману К. М. Симонова; киноэпопея «Освобождение» (1970—1972, 5 фильмов) в постановке Ю. Н. Озерова, убедительно показывающая решающую роль СССР в разгроме гитлеровской Германии.

В 50-е гг. на экранах появляется ряд фильмов, посвященных судьбам простых людей — рабочих, инженеров, врачей: «Большая семья» (1954, по роману В. А. Кочетова «Журбины») и «Дорогой мой человек» (1958, по произведению Ю. П. Германа) режиссера И. Е. Хейфица, «Весна на Заречной улице» (1956) Ф. Е. Миронера и М. М. Хуциева, «Высота» (1957) А. Г. Зархи и др. В фильме М. А. Швейцера «Чужая родня» (1956, по повести В. Ф. Тендрякова «Не ко двору») показана борьба старого и нового в современной деревне. В этих картинах снимались известные артисты Н. Н. Рыбников, К. С. Лучко, И. В. Макарова и другие.

В 1958 г. был создан один из самых ярких историко-революционных фильмов — «Коммунист» сценариста Е. И. Габриловича и режиссера Ю. Я. Райзмана. Артист Е. Я. Урбанский сыграл в нем главную роль — русского рабочего Василия Губанова, убежденного и стойкого большевика, отдавшего все свои силы, всю страсть своей натуры и саму жизнь делу строительства первой советской электростанции.

Лучшие историко-революционные картины связаны с произведениями советской литературы: «Оптимистическая трагедия» (1963, по произведению Вс. В. Вишневского) режиссера С. И. Самсонова; «Тихий Дон» (3 серии, 1957—1958, по одноименному роману М. А. Шолохова), поставленный С. А. Герасимовым; «Хожение по мукам» (3 серии, 1957—1959, по роману А. Н. Толстого) режиссера Г. Л. Рошала; «Павел Корчагин» режиссеров А. А. Алова и В. Н. Наумова (1957, по роману Н. А. Островского «Как закалялась сталь»).

Среди наиболее удачных экранизаций произведений А. М. Горького — «Мать» (1956) и «Фома Гордеев» (1959) М. С. Донского; произведений А. П. Чехова — «Попрыгунья» (1955) С. И. Самсонова, «Дама с собачкой» (1960) И. Е. Хейфица. А. С. Михалков-Кончаловский поставил фильмы «Дворянское гнездо» (1969, по И. С. Тургеневу) и «Дядя Ваня» (1971, по А. П. Чехову).

С. Ф. Бондарчук воссоздал в своем монументальном фильме (1966—1967) события романа Л. Н. Толстого «Война и мир». Он стремился выразить масштабность исторического мышления Толстого, воплотить на экране необычайно живые и глубокие образы героев этого произведения. В главных ролях фильма снимались А. П. Кторов (старый князь Болконский), С. Ф. Бондарчук (Пьер Безухов), В. В. Тихонов (Андрей Болконский).

В 1968 г. А. Г. Зархи осуществил экранизацию другого романа Л. Н. Толстого — «Анна Каренина».

По романам Ф. М. Достоевского поставлены фильмы «Братья Карамазовы» (1969) И. А. Пырьева и «Преступление и наказание» (1970) Л. А. Кулиджанова.

Произведения великого английского драматурга У. Шекспира были воплощены на киноэкране в фильмах «Отелло» (1956) С. И. Юткевича, «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1971) Г. М. Козинцева.

В киноискусстве 60-х гг. на первый план выступает современная тема. Г. Н. Чухрай поставил фильм «Чистое небо» (1961) — о трудной судьбе летчика, храбро воевавшего, но сбитого в бою и попавшего в плен. О людях колхозной деревни рассказывают картины «Дело было в Пенькове» (1958) С. И. Ростцкого, «Отчий дом» (1959) и «Когда деревья были большими» (1962) Л. А. Кулиджанова. В фильме «Простая история» (1960) рассказывается о судьбе рядовой колхозницы, выбранной односельчанами председателем колхоза; ее роль проникновенно исполняет Н. В. Мордюкова. Эта картина поставлена Ю. П. Егоровым, известным своими предшествующими работами в кино, посвященными героической истории комсомола, — «Они были первыми» (1956) и «Добровольцы» (1958).

С интересом был встречен фильм «Девять дней одного года» (1962) М. И. Ромма, в котором запоминающиеся образы ученых-физиков создали актеры А. В. Баталов и И. М. Смоктуновский.

Большой творческой удачей явился фильм «Председатель» (1964) А. А. Салтыкова. За исполнение главной роли Егора Трубникова, талантливого организатора колхозного производства, М. А. Ульянов в 1966 г. был удостоен Ленинской премии. Одной из лучших работ И. Г. Лапикова стало создание образа Семена Трубникова в этом фильме.

В киноленте «Доживем до понедельника» (1968) С. И. Ростцкого будничная жизнь школы показана через острые психологические конфликты, столкновения разных характеров и судеб.

Полюбились советским зрителям талантливые кинокомедии, созданные в 60-е гг.: «Берегись автомобиля» (1966) Э. А. Рязанова, «Девчата» (1962) Ю. С. Чулюкина, «Кавказская пленница» (1967) Л. И. Гайдая, «Не горюй!» (1969) Г. Н. Данелия и др.

На киностудии в Одессе режиссер К. Г. Муратова показала драму буден в картинах «Короткие встречи» (1966, с В. С. Высоцким в главной роли) и «Долгие проводы» (1969). Но зрители увидели эти filmy лишь в годы перестройки — в конце 80-х гг.

Среди интересных работ 70—80-х гг., созданных русскими кинематографистами, можно назвать картины режиссера Г. А. Панфилова «Начало» (1970), «Прошу слова» (1976), «Тема» (1979), «Васса» (1983, по пьесе М. Горького «Васса Железнова») и др. Образный строй его фильмов сложен и необычен. Вниманию режиссера привлекает яркая, незаурядная лич-

Кадр из казахского фильма «Повесть о справедливой Айсулу», поставленного на основе народной легенды. 1985. Режиссеры В. Чугунов и Р. Тажибаев.



Кадр из азербайджанского фильма «Бабек». 1980. Режиссер Э. Кулиев.



ность, судьбу которой он прослеживает в широком социальном контексте, на фоне философских и нравственных проблем. В его фильмах раскрылось актерское дарование исполнительницы главных ролей И. М. Чуриковой.

Высокой режиссерской культурой, утонченным психологизмом в изображении человеческой личности отличаются фильмы Н. С. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977, по А. П. Чехову), «Пять вечеров» (1979, по пьесе А. М. Володина), «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (1980, по роману И. А. Гончарова «Обломов»), «Без свидетелей» (1983).

Важные проблемы отношения к родной земле, к опыту истории поставлены в фильмах Э. Г. Климова «Прощание» (1983, по повести В. Г. Распутина «Прощание с Матёрой»), М. М. Хуциева «Послесловие» (1983) и др. В своем фильме «Агония» (1981) Климов показал картину разложения русского самодержавия накануне революционных событий 1917 г.

Замечательным мастером русской национальной кинематографии был Василий Макарович Шукшин (1929—1974), сочетавший в своем творчестве талант сценариста, режиссера и актера. Характер нашего современника был ярко выражен Шукшиным в его фильмах «Живет такой парень» (1964), «Ваш сын и брат» (1966), «Странные люди» (1970), «Печки-лавочки» (1972), «Калина красная» (1974). Запоминаются актерские работы Шукшина в картинах С. А. Герасимова, С. Ф. Бондарчука, М. М. Хуциева.

Тематика фильмов украинских кинематографистов разнообразна. Это картины о советских людях, о различных нравственных проблемах, героико-приключенческие фильмы, кинокомедии, исторические картины.

Среди обративших на себя внимание работ — «Иванна» (1960) В. И. Ивченко, «Трое суток после бесмертия» (1963) В. З. Довганя, «Жажда» (1960) и «Приходите завтра» (1963) Е. И. Ташкова, «Белая птица с черной отметиной» (1972) Ю. Г. Ильенко, трилогия «Дума о Ковпаке» (1974—1978) Т. В. Левчука, «Ночь коротка» (1982) М. А. Беликова, «Полеты во сне и наяву» (1983) Р. Г. Балаяна и многие другие.

Значительным событием в истории белорусского кино стал фильм «Константин Заслонов» (1949) режиссеров В. В. Корш-Саблина и А. М. Файнцимера, в котором показ героических событий Великой Отечественной войны сочетался с глубокой разработкой характеров народных героев — белорусских подпольщиков и партизан. Дети и война — главные темы фильмов «Девочка ищет отца» (1959), «Улица младшего сына» (1962) режиссера Л. В. Голуба. О высоких человеческих чертах советских людей, с честью выдержавших грозные испытания в годы войны, повествуют фильмы «Иван Макарович» (1968) И. М. Добролюбова и «Я родом из детства» (1966) В. Т. Турова. В 70-е и 80-е гг. в белорусских фильмах ставятся проблемы выбора главного дела жизни, социальной активности личности, ее ответственности перед обществом: «Улица без конца» (1973) и «Третьего не дано» (1981) И. М. Добролюбова, «Люди на болоте» (1982) и «Дыхание грозы» (1983, оба фильма по произведениям И. П. Мележа) В. Т. Турова, «Знак беды» (1987) М. Н. Пташука, «Отступник» (1988) В. Д. Рубинчика и др.

В молдавском кино героико-революционная тема нашла свое отражение в творчестве режиссеров А. В. Гордона — «Последняя ночь в раю» (1965), «Сергей Лазо» (1968); Э. Лотяну — «Ждите нас

Актеры Н. Аринбасарова и С. Чокморов в киргизском фильме «Улан». 1977. Режиссер Т. Океев.



Кадр из литовского фильма «Никто не хотел умирать». 1965. Режиссер В. П. Жалакявичюс.



на рассвете» (1964). В 1966 г. Э. Лотяну поставил поэтическую картину о молдавских чабанах — «Красные поляны». Творчеству этого талантливого режиссера присущи эмоциональная насыщенность, романтичность, одухотворенность его героев. Кинопоэма «Лаутары» (1973) посвящена народным музыкантам.

Для мастеров грузинского кино характерны трактовка тем, взятых из жизни народа, связь народных традиций с современностью, умение сочетать точность и достоверность жизненного материала с его поэтическим осмыслением. С середины 50-х гг. наряду с фильмами известных режиссеров («Стрекоза», 1954 — С. В. Долидзе; «Отарова вдова», 1958 — М. Э. Чиаурели; и др.) стали появляться картины молодых кинематографистов, ознаменовавшие новый этап в развитии грузинского киноискусства. В 1955 г. выпускники ВГИКа (Всесоюзный государственный институт кинематографии) Т. Е. Абуладзе и Р. Д. Чхеидзе поставили фильм «Лурджа Магданы», рассказывающий о трудной жизни грузинских крестьян до революции.

Среди лучших фильмов о войне — картина Чхеидзе «Отец солдата» (1965). В его картине «Твой сын, земля» (1981) разворачивается эпическая панорама народной жизни. К значительным кинопроизведениям относится фильм Т. Е. Абуладзе 80-х гг. «Покаяние». Острой сатиричностью отличается лента Э. Н. Шенгелая «Голубые горы, или Неправдоподобная история» (1984).

Построенные на бытовом материале фильмы О. Д. Иоселиани «Листопад» (1968), «Жил певчий дрозд» (1971), «Пастораль» (1976) поднимаются до широких обобщений, подводят зрителей к пониманию важных нравственных проблем. В картинах, которые поставила Л. Л. Гогоберидзе, — «Рубежи» (1970), «Когда зацвел миндаль» (1973), «Несколько интервью по личным вопросам» (1979) — ярко выраже-

на гражданская позиция режиссера, который обращается к актуальным проблемам современности, стремится определить место личности в обществе. Творчеству талантливого художника-самоучки Нико Пиросманишвили посвящен фильм Г. Н. Шенгелая «Пиросмани» (1970). Этот же режиссер поставил в кино первый грузинский мюзикл — «Мелодии Верийского квартала» (1973).

В Армении к числу старейших режиссеров принадлежал А. И. Бек-Назаров (1892—1965), который создал первый в республике художественный фильм «Намус» (1926) о жестоких обычаях прошлого и первый звуковой фильм «Пэпо» (1935) по одноименной пьесе Г. М. Сундукяна.

В послевоенные годы значительными работами в армянском кино стали фильмы режиссеров С. А. Кеворкова и Э. А. Карамяна «Лично известен» (1958) и «Чрезвычайное поручение» (1965) — о легендарном революционере-ленинце Камо (С. А. Тер-Петросяне). В 1974 г. С. А. Кеворков и Г. Г. Мелик-Авакян поставили картину «Последний подвиг Камо», завершающую трилогию.

После выхода в 1966 г. на экран фильма «Здравствуй, это я!» Ф. В. Довлатяна начинается новый этап в армянском кино, которое проявляет интерес к актуальным проблемам действительности, к показу характеров наших современников.

В числе кинокомедий одна из наиболее известных — «Парни музкоманды» Г. С. Маляна и Г. Р. Маркаряна.

В Азербайджане в 50-е гг. сформировался большой отряд режиссеров, сценаристов, операторов, художников, многие из которых получили профессиональное образование во ВГИКе. Главной темой азербайджанского кино стало изображение современной действительности, сложных взаимоотношений людей, утверждение моральных устоев социалистического общества. Этой теме посвящены фильмы «На дальних

берегах» (1958) Т. М. Тагизаде, «Телефонистка» (1962) и «Цена счастья» (1976) Т. М. Сеидбейли, «Жизнь испытывает нас» (1972) Ш. Ф. Махмудбекова, «Перед закрытой дверью» (1981) Р. М. Оджагова, «Мерзавец» (1988) В. Мустафаева и др.

Историко-революционная тема освещается в фильмах А. М. Ибрагимова «Двадцать шесть бакинских комиссаров» (1966) и «Звезды не гаснут» (1971).

Большим успехом пользовалась экранизация музыкальной комедии У. Гаджибекова «Аршин мал алан» (1945).

Значительным явлением узбекской кинематографии стали фильмы, созданные в первые послевоенные годы: «Тахир и Зухра» (1945) и «Похождения Насреддина» (1947) режиссера Н. Ганиева, «Алишер Навои» (1948; о жизни узбекского поэта и мыслителя XV в.) режиссера К. Я. Ярматова.

Целый ряд фильмов поставлен на историко-революционные темы: «По путевке Ленина» (1957) режиссера Л. А. Файзиева — о создании первого в Средней Азии университета; «Чрезвычайный комиссар» (1970) и «Седьмая пуля» (1973) А. И. Хамраева и др. О Великой Отечественной войне рассказывают ленты «Ты не сирота» (1963) Ш. С. Аббасова (об узбекской семье, приютившей в годы войны 14 эвакуированных детей), «Яблоки сорок первого года» (1970) Р. И. Батырова и др.

В фильмах на современные темы поднимаются важные морально-этические проблемы: «Белые, белые аисты» (1967) А. И. Хамраева, «Ждем тебя, парень» (1972) Р. И. Батырова и др.

Для туркменского киноискусства характерны показ на экране сложных человеческих взаимоотношений, поиски новых художественных средств. Наиболее плодотворный этап в развитии туркменского кино начался в 60-е гг. и был связан с деятельностью первых в республике выпускников ВГИКа — режиссеров и операторов. Так, режиссер Б. Б. Мансуров поставил фильмы «Состязание» (1964) и «Рабыня» (1970, по повелю А. П. Платонова «Такыр»), в которых общечеловеческие и нравственные проблемы решались на историческом материале. В другой своей картине — «Утоление жажды» (1966, по Ю. В. Трифонову) он ставит те же вопросы, изображая современную действительность. К 25-летию Победы в Великой Отечественной войне Мансуров снял фильм «Смерти нет, ребята!» (1970).

Один из зачинателей туркменского кино — А. Карлиев создал в 1966 г. историко-революционный фильм «Решающий шаг» о становлении Советской власти в Туркменистане, а в 1968 г. — картину «Махтумкули» о жизни выдающегося национального поэта. Его работам присущи гражданский пафос, психологическая достоверность характеров.

Оператором названных выше фильмов Б. Б. Мансурова был Х. Нарлиев, который с 70-х гг. выступает как режиссер-постановщик. Значительным достижением туркменского кино явилась его картина «Невестка» (1972). Это кинопоэма о любви, о верности жен-

Кадр из эстонского фильма «Игры для детей школьного возраста». 1987.
Режиссер Л. Лайус.



щины, которая продолжает ждать не вернувшегося с войны мужа. В других своих работах: «Дерево Джамал» (1981), «Умей сказать „нет“!» (1977) — он продолжает тему о стойкости и благородстве женщины, плодотворной силе ее любви, победе добра над злом. В картине «Каракумы, 45° в тени» Нарлиев рассказывает о трудовых буднях туркменских газодобытчиков на одном из промыслов.

Первый таджикский фильм «Эмигрант» (1934) рассказывал о крестьянине-середняке, психология которого изменяется под влиянием социалистических преобразований в деревне. Этот фильм поставил режиссер К. Я. Ярматов (впоследствии он работал на киностудии в Ташкенте, и сейчас студия «Узбекфильм» носит его имя).

В послевоенные годы современной тематике посвящены картины «Высокая должность» (1958) Б. А. Кимягарова, «Огонек в горах» (1959) Б. Долинова и др.

Выпущен ряд фильмов, освещающих исторические темы или построенных на фольклорных мотивах: «Судьба поэта» (1959, о жизни выдающегося поэта средневековья Рудаки), «Знамя кузнеца» (1961, по поэме А. Фирдоуси «Шахнаме») — обе картины режиссера Б. А. Кимягарова и др.

Среди историко-революционных фильмов — «Измена» (1967) и «Разоблачение» (1970) — о событиях гражданской войны в Таджикистане, «Встреча в ущелье смерти» (1980) — картины поставлены Т. М. Сабировым.

В Казахстане в 1953 г. был выпущен фильм «Джамбул» (режиссер Е. Л. Дзиган). В роли выдающегося акына снялся Ш. К. Айманов, ставший впоследствии ведущим кинорежиссером республики. С его фильма «Поэма о любви» (1954) в Алма-Ате начался регулярный выпуск художественных картин. Высокую оценку зрителей и критики получили фильмы «Земля отцов» (1967) и «Конец атамана» (1971) Ш. К. Ай-

манова, «Песнь о Маншук» (1970) М. С. Бегалина и др.

В последние годы усилиями молодых кинематографистов созданы интересные ленты («Игла», «Балкон», «Сестра моя Люся» и др.).

В Киргизии с помощью кинематографистов братских союзных республик в конце 50-х гг. было налажено самостоятельное производство художественных фильмов. Заметным достижением стали фильмы «Зной» (1963, по повести Ч. Айтматова «Верблюжий глаз», режиссер Л. Е. Шепитько) и «Белые горы» (1965, по рассказу М. Элебаева «Буранный день», режиссер М. Убукеев). К числу лучших произведений многонационального советского искусства принадлежит картина «Небо нашего детства» (1967) Т. О. Океева. Среди известных историко-революционных фильмов — «Алые маки Иссык-Куля» (1972) Б. Т. Шамшиева и «Поклонись огню» (1972) Т. Океева. На основе произведений Ч. Айтматова созданы фильмы «Материнское поле» (1968) Г. С. Базарова, «Белый пароход» (1976) Б. Т. Шамшиева, «Первый учитель» (1965) А. С. Михалкова-Кончаловского.

В Латвии во второй половине 50-х гг. Рижская киностудия начала регулярный выпуск художественных фильмов. Важное место среди них занимали экранизации: «Сын рыбака» (1957, по В. Лацису, режиссер В. Круминь) и др.; историко-революционные фильмы, например картины режиссера П. Н. Арманда «За лебединой стаей облаков» (1957) и «Повесть о латышском стрелке» (1959). Прообразом главного героя обеих картин Мартына Венты был латышский революционер, герой гражданской войны Я. Ф. Фабрициус. Гражданская война отражена также в фильмах для детей, поставленных А. О. Лейманисом, — «Армия „Трясогузки“» (1964) и «Армия „Трясогузки“ снова в бою» (1968).

Среди лучших фильмов на современные темы — «День без вечера» — о советских медиках (1962) М. К. Рудзитиса; «За поворотом поворот» (1969) и «Клав, сын Мартина» (1971) О. Дункерса, рассказывающие о жизни села, проблемах молодежи; «Вечерний вариант» (1981) Д. Ритенберг и др.

В центре внимания литовского киноискусства — человек, его место в истории страны, жизни народа, проблемы выбора им жизненного пути и ответственности за свои поступки. Крупными достижениями литовского кино стали фильмы В. П. Жалакявичюса «Хроника одного дня» (1964) и «Никто не хотел умирать» (1965) — рассказ о напряженной классовой борьбе на селе в первые послевоенные годы, отличающийся динамичным развитием сюжета, яркими характерами героев.

Режиссер А. С. Грикявичюс в своих фильмах разрабатывает тему войны: «Да будет жизнь!» (1970), «Факт» (1981) и др. Рассказывая в картине «Факт» о трагедии литовской деревни Пирчюпис, сожженной фашистами, Грикявичюс разоблачает бесчеловечную сущность фашизма.

А. П. Жебрюнас, развивая традиции поэтического

изобразительного кинематографа, в своих работах «Девочка и эхо» (1965, по Ю. М. Нагибину), «Красавица» (1970), «Полуночник» (1973) решает проблемы нравственного и эстетического воспитания личности.

В Эстонии с 1954 г. Таллиннская киностудия приступила к регулярному выпуску художественных фильмов. В 1959 г. созданы первый широкоэкранный фильм «Капитан первого ранга» (по А. С. Новикову-Прибою, режиссер А. Мандрыкин) и кинокомедия «Озорные повороты» (режиссеры Ю. Кун и К. Кийск). Для фильмов 60—70-х гг. характерны обращение к важным социальным проблемам («Оглянись в пути» К. Кийска, 1964), углубленный психологический анализ («Ледоход», 1962, режиссер Кийск; «Парни одной деревни», 1962, режиссер Ю. Мююр; и др.).

Философский фильм «Безумие» (1969) К. Кийска обличает преступления фашизма. К известным научно-фантастическим фильмам относится «Отель „У погибшего альпиниста“» (1979) Г. Е. Кроманова.

Достойными представителями национальных кинематографий являются замечательные советские актеры А. М. Бучма, Н. М. Ужвий, Г. П. Глебов, М. Е. Волонтир, С. А. Тома, С. А. Закариадзе, С. М. Чиаурели, М. М. Мкртчян, А. Т. Алекперов, А. Ходжаев, М. Аймедова, А. Б. Бурханов, С. Кожамкулов, С. Чокморов, В. Ф. Артмане, Г. А. Цилинский, Д. Ю. Банионис, Ю. С. Будрайтис, Р. В. Адомайтис, Ю. Е. Ярвет, Э. Й. Киви и многие другие.

Особое место в отечественном киноискусстве занимают фильмы, посвященные молодежи, волнующим ее проблемам. К наиболее удачным работам принадлежат картины Э. М. Ишмухамедова — «Нежность» (1967), «Влюбленные» (1969); Д. К. Асановой — «Ключ без права передачи» (1977), «Пацаны» (1981); В. П. Рыбарева — «Меня зовут Арлекино» (1988); С. А. Соловьева — «Асса» (1988) и др.

В нашей стране ежегодно, 27 августа, отмечается День советского кино. Накануне этого праздника отечественная кинематография проводит своего рода творческий отчет перед многомиллионной зрительской аудиторией.

В современных условиях перестройки советское кино призвано принимать самое активное участие в решении масштабных и сложных задач, стоящих перед нашим обществом. Перестройка в киноискусстве вернула зрителям творческое наследие А. А. Тарковского, фильмы «Комиссары» (1966) А. А. Аскольдова, «Иванов катер» (1972) М. Д. Осебяна, ленты С. И. Параджанова, А. Г. Германа и др.

Многонациональная советская кинематография развивается в братском сотрудничестве с кинематографиями социалистических стран, поддерживает широкие связи, способствующие укреплению прогрессивных тенденций в мировом киноискусстве.

О советском документальном кино, научно-популярном кино, научно-фантастическом фильме, мультипликационном кино, детском кино вы прочтете в отдельных статьях словаря.

СОВЕТСКИЙ ТЕАТР

Великая Октябрьская социалистическая революция коренным образом изменила все сферы жизни страны — социальную, политическую, экономическую, культурную. Первое Советское правительство во главе с В. И. Лениным придавало огромное значение развитию многонациональной культуры. В 1918 г. Театральный отдел Наркомпроса, возглавляемого А. В. Луначарским, издал обращение «Ко всем национальностям России»; при наркомпросах республик создава-

лись театральные отделы, деятельность которых была направлена на возрождение и развитие театрального искусства народов Советской России (см. *Театр народов России (дооктябрьский период)*). В 1919 г. В. И. Ленин подписал декрет «Об объединении театрального дела». Правительство, несмотря на тяжелейшее экономическое положение, гражданскую войну и военную интервенцию, брало театры на гособеспечение, объединяя их под эгидой партии и государства. Театр становился одной из активных форм просвещения, агитации, эстетического воспитания народных масс.

Театральная жизнь первых послереволюционных лет формировалась по нескольким направлениям:

МАРИЯ НИКОЛАЕВНА ЕРМОЛОВА (1853—1928)



Театр вошел в жизнь Ермоловой с раннего детства: она родилась в семье суфлера Малого театра, девятилетней девочкой поступила в балетный класс Московского театрального училища. Но талант ее открылся в другом искусстве — драматическом. Как это подчас бывает, помог случай. В 1870 г. Ермолова заменила заболевшую актрису Г. Н. Федотову и сыграла Эмилию Галотти в бенефисном спектакле Н. М. Медведевой. Роль в драме Г. Э. Лессинга «Эмилия Галотти» была трагической, и юной актрисе она несомненно удалась. По окончании училища в 1871 г. Ермолову зачислили в труппу *Малого театра*. Поначалу роли ей поручали совсем не трагические: барышень-«простушек» в водевилях она переиграла много, пока наконец не исполнила роль Катерины в «Грозе» А. Н. Островского, а вслед за нею Лауренсии в «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега. Роль Лауренсии стала огромным событием в жизни Ермоловой и в истории Малого театра. Пламенной любовью к свободе и страстной ненавистью к тирании потрясла актриса зрительный зал. Героическая тема, призывающая к борьбе, к самопожертвованию во имя великой цели, делается главной в творчестве Ермоловой. В ее игре органично сочетались героико-романтическое и лирическое начала. В лучших своих работах актриса была величественна и нежна одновременно.

Искусство «совершенной простоты» — вот что увидели в Ермоловой ее современники. В их глазах она сделалась идеалом театральной актрисы. «Ее данные были исключительны, — вспоминал К. С. Станиславский. — У нее была гениальная чуткость, вдохновенный темперамент, большая нервность, неисчерпаемые душевные глубины». В каждом образе, созданном на сцене, будь то Иоанна д'Арк из «Орлеан-

ской девы» или «Мария Стюарт» Ф. Шиллера, Юдифь из «Уриэля Акосты» К. Гуцкова или «Федра» Ж. Расина, фру Альвинг из «Привидений» Г. Ибсена или героини пьес А. Н. Островского, актриса непременно открывала свое, принадлежащее ей, и только ей. Это ощущение личной причастности к судьбе персонажа, ответственности за нее, это максимум художественной правды, равнение на классиков в каждой роли. Она никогда, по словам театроведа А. Р. Кугеля, не «могла солгать на сцене или попытаться обмануть зрителя не соответствующей силой чувствования силой выражения. Оттого ее сценическая техника, которая, конечно, необычайно велика, совершенно не замечается, а сливается с внутренним содержанием роли».

Ермолова — замечательный мастер художественного слова. Она выступала на эстраде с чтением стихов А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, Н. П. Огарева, Я. П. Полонского и других русских поэтов.

Мария Николаевна Ермолова первая в нашей стране была удостоена звания народной артистки Республики. На праздновании в 1920 г. 50-летия сценической деятельности великой актрисы присутствовал В. И. Ленин.



«Юбилей» А. П. Чехова в постановке
В. Э. Мейерхольда. 1935.



Сцена из спектакля «Бег» по пьесе
М. А. Булгакова. Ленинградский академический театр драмы имени
А. С. Пушкина. В роли Хлудова —
Н. К. Черкасов. 1958.



традиционные, т. е. профессиональные, театры дореволюционной формации; студийные коллективы, примыкавшие к традиционным театрам; левые театры, искавшие формы созвучия революции в разрыве с традициями прошлого; агитационные театры (чаще всего красноармейской самодеятельности) и возникшие в тот период как одна из наиболее распространенных форм агитационного театра массовые празднества (см. *Массовые театральные действия*). Все они существовали и в столичных городах, и в провинции, и в национальных республиках, где агитационные театры опирались на традиции площадных зрелищ.

Сложным был процесс перестройки в традиционных театрах. Автономия, предоставленная в 1918 г. правительством традиционным театрам, давала им право самостоятельно решать свои творческие проблемы при условии, что деятельность их не будет носить контрреволюционного или антигосударственного характера. Театральные деятели получили возможность вдуматься в великие события, осознать их значение и найти свое место в культурной жизни революционной России. В. И. Ленин подчеркивал, что «торопливость и размахистость в вопросах культуры вреднее всего»; основной задачей в области театра он считал необходимость сохранения традиций, «чтобы не упали основные столпы нашей культуры».

Особое значение приобретают новые зрелищные формы, характерные для эпохи гражданской войны, отразившие бурное время митингов, открытой агитации, классовых боев. Большую роль в формировании и практическом воплощении их сыграл Пролеткульт (Пролетарская культурно-просветительская организация, созданная в сентябре 1917 г.). На сцене театров Пролеткульта ставились многие агитпьесы, например: «Красная правда» А. А. Вермишева, «Марья-

на» А. С. Серафимовича. В деятельности Пролеткульта плодотворные методы соединялись с крайне левыми теоретическими воззрениями, отрицавшими наследие прошлого как порождение буржуазной эпохи. Эти ошибки подверглись справедливой критике со стороны В. И. Ленина.

Первые годы революции были временем, когда «играла вся Россия». Стихийная творческая энергия масс искала выхода. В массовых празднествах, или массовых действиях, в которых принимало участие огромное количество народа, в аллегорической форме отражались события мировой истории, Великой Октябрьской социалистической революции. Так, в Петербурге разыгрывались «Взятие Бастилии», «Взятие Зимнего дворца», «Пантомима Великой революции», «Действо о III Интернационале», «Мистерия Освобожденного Труда», «К мировой коммуне»; в Воронеже — «Восхваление революции»; в Иркутске — «Борьба труда и капитала». В этой постановке заявил о себе как актер и режиссер Н. П. Охлопков (1900—1967). Массовые действия получают распространение в Харькове, Киеве, Тбилиси; одной из форм фронтовой самодеятельности стали театрализованные суды. Сатирические театры миниатюр, «живая газета», ТРАМы (театры рабочей молодежи), «Синяя блуза» возникали по всей России, в Средней Азии, на Кавказе, в Карелии.

В первые годы Советской власти старые театры сделали первые шаги к сближению с народной аудиторией. Они обращались к классическим пьесам романтического плана, в которых звучали мотивы, близкие по духу к революционным настроениям времени. Спектакли эти именовались «созвучными революции». В их числе — «Фуэнте Овехуна» *Лопе де Вега*, поставленный К. А. Марджанишвили в Киеве в

1919 г.; «Посадник» А. К. Толстого — в Малом театре (режиссер А. А. Санин, 1918); «Дон Карлос» Ф. Шиллера — в Большом драматическом театре в Петрограде (основан в 1919 г.; см. *Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького*). Не во всем удачные, эти постановки были важны как поиски философского осмысления современности, новых путей, новых средств выразительности, контактов с новым зрителем.

Московский *Камерный театр* под руководством А. Я. Таирова последовательно продолжал поиски в спектаклях полярных жанров, обращаясь к крупнейшим произведениям мировой классики, таким, как «Федра» Ж. Расина, «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Гроза» А. Н. Островского.

Студийное движение, начавшееся в 1910-х гг., обрело после революции новый смысл и значение (см. *Студии театральные, Московский Художественный академический театр имени М. Горького*). 1-я Студия МХТ (с 1924 г. — МХАТ 2-й) выпускает «Эрика XIV» А. Стриндберга с М. А. Чеховым в главной роли. Антимонархический пафос спектакля, решенного *Е. Б. Вахтанговым* в яркой театральной форме, был созвучен времени. 2-я Студия МХТ продолжала заниматься воспитанием актера, не придавая большого значения завершенности, выстроенности спектакля. 3-я Студия (с 1926 г. — *Театр имени Евг. Вахтангова*), руководимая Вахтанговым, показывает «Принцессу Турандот» К. Гоцци (1922). Сказку Гоцци Вахтангов превратил в глубоко современный по мироощущению, проникнутый светлой жизнерадостностью, поэзией и юмором праздничный спектакль. Его высоко оценили К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Вновь возникающие студии ищут новые театральные формы, ставят спектакли, отражаю-

щие время. В основе их репертуара лежала преимущественно мировая классика.

Лидером левого театра стал *В. Э. Мейерхольд*, сразу и безоговорочно принявший революцию. В 1918 г. он поставил в Петрограде первую советскую пьесу — «Мистерию-Буфф» В. В. Маяковского. Здесь в аллегорической форме изображалась «революционной мистерии река и буржуазии буфф»; выходил на сцену новый герой — рабочий человек. В 1920 г. Мейерхольд основывает в Москве Театр РСФСР I, провозглашает лозунг «Театральный Октябрь». В его основе — идея революции в театре, низвержения привычных театральных форм, вовлечения в действие зрителя, создания агитационно-публицистических спектаклей, напрямую связанных с современностью. В «Зорях» Э. Верхарна режиссер начал реализовывать идеи «Театрального Октября». В Театре РСФСР I он ставит также вторую редакцию «Мистерии-Буфф», «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка, где соединяет принципы конструктивизма в оформлении и биомеханики в актерском искусстве.

В этих спектаклях внимание зрителей привлекло искусство И. В. Ильинского, М. И. Бабановой, В. Ф. Зайчикова.

В 1920 г. в Москве начал работать Еврейский театр, на сцене которого выступал С. М. Михозлс (1890—1948). В ролях короля Лира, Тевье-молочника и других искусство актера поражало философской глубиной, отточенностью формы, гуманизмом.

В 1923 г. открылся Театр имени МГСПС (ныне Театр имени Моссовета), заявивший о себе как о театре современной темы. В 1925 г. Е. О. Любимов-Ланской ставит спектакль «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского, значительной удачей которого стало исполнение В. В. Ваниным роли Братишки.



Сцена из спектакля «Конармия» по И. Э. Бабелю. Театр имени Евг. Вахтангова. Москва. 1966.

В 1924 г. был создан Московский театр Сатиры. Здесь утверждалась советская сатирическая и комедийная драматургия. Зрителей привлекали постановки пьес В. Е. Ардова, Л. В. Никулина («114-я статья», «Склока»), В. В. Шкваркина («Вредный элемент»), В. П. Катаева («Квадратура круга») и др.

В середине 20-х гг. произошел существенный поворот в развитии театра, вызванный появлением новой *советской драматургии*, осмыслившей социальную суть Октябрьской революции. Работа в спек-

таклях на революционную тему сыграла большую роль в развитии актерского искусства. Новые грани таланта раскрылись у В. Н. Пашенной — Яровой, П. М. Садовского — Кошкина, С. Л. Кузнецова — Шванди («Любовь Яровая» К. А. Тренева, Малый театр); В. И. Качалова — Вершинина, Н. П. Хмелева — Пеклеванова («Бронепоезд 14-69» Вс. В. Иванова, МХАТ); Б. В. Шукина — Павла («Виринея» Л. Н. Сейфуллиной, Театр имени Евг. Вахтангова); А. Г. Коонен («Оптимистическая трагедия» Вс. В. Виш-

НАТАЛЬЯ МИХАЙЛОВНА УЖВИЙ (1898—1985)



Лицо этой замечательной украинской актрисы наверняка запомнилось каждому, кто видел кинотрилогию о Максиме (см. *Историко-революционный фильм*). Зрителей впечатляет созданный ею в одном из фильмов трилогии — «Выборгская сторона» (1939) образ вдовы рабочего Евдокии, запуганной, запутавшейся, поддавшейся на провокацию врагов революции. Евдокию ждет пролетарский суд. Она ожидает строгой кары. И вдруг слышит, что суд хочет помочь ей, улучшить жизнь ее детей. И вот на зрителей с экрана глядят незабываемые глаза Наталии Ужвий, ясные и трагически напряженные, испуганные и полные надежды.

Н. М. Ужвий начала свою артистическую деятельность в 1922 г. Начальный период ее творчества связан с именем известного украинского режиссера А. С. Курбаса. В руководимом им театре «Березиль» (ныне театр имени Т. Г. Шевченко в Харькове) начинался творческий путь большой группы актеров, составивших впоследствии славу и гордость национального театра. Среди них — Г. П. Юра, А. М. Бучма, Н. М. Ужвий. Здесь складывался тип современного украинского актера, сочетавшего в своем искусстве страстность и музыкальность с глубиной и точностью психологических характеристик и проникновением в глубинную суть образов.

С 1936 г. творческая судьба Н. М. Ужвий связана с Киевским украинским театром имени И. Франко. Важное место в ее репертуаре занимали пьесы А. Е. Корнейчука. Начиная с «Гибели эскадры», поставленной в 1933 г. в «Березиле», где Н. М. Ужвий создала образ украинской женщины-комиссара времен гражданской войны, она играла, по существу, всех главных героинь в произведениях этого классика украинской советской драматургии. Актриса исполнила целый ряд ролей в классических украинских музыкальных драмах, и среди них — роль Маруси Богуславки в одноименной мелодраме М. П. Старицкого.

Вершиной творческих достижений Н. М. Ужвий в национальном театре является

исполнение роли Анны в драме И. Я. Франко «Украденное счастье». Подлинная трагедия простой женщины, нашедшей счастье и снова потерявшей его, трагедия несчастной, но благородной души воплощалась Ужвий с высоким драматическим накалом, с абсолютной психологической убедительностью, с предельной верностью не только общего рисунка роли, но и ее бытовых деталей.

Как и всякая большая актриса, Ужвий выступала не только в ролях национального репертуара. Ее творческая палитра чрезвычайно богата. Она легко проникала в суть характеров многих героинь А. Н. Островского, М. Горького. В молодости была блистательной Беатриче в комедии «Много шума из ничего» У. Шекспира. Ее постоянным творческим спутником был А. П. Чехов. Так, в послевоенные годы она сыграла Раневскую в «Вишневом саде», а в последний период своего творчества (1980) создала образ Войницкой в пьесе «Дядя Ваня».

В числе последних ее работ — образы трогательных, одиноких женщин: Люси Купер в пьесе В. Дельмар «Дальше — тишина» и старой актрисы в пьесе И. Галина «Ретро».

Творчество Н. М. Ужвий получило высокую оценку. Ей были присвоены звания народной артистки СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Государственных премий СССР.

Ужвий долгие годы руководила Украинским театральным обществом, отдавая общественной работе много времени и сил.



Странствующие актеры — скоморохи — веселые персонажи народных ярмарочных театров.

невского, Камерный театр). Новые герои, через характеры которых шло осознание революционных событий, стали важными вехами в судьбах актеров.

В 20—30-е гг. открываются театры в Новосибирске, Свердловске, Барнауле, Мурманске и других городах.

Существующие и вновь создаваемые театры национальных республик были тесно связаны с русским

театром, ориентировались на его опыт. 1920-е годы — время формирования национальных актерских школ и становления профессиональной режиссуры. Художественная программа национальных театральных коллективов органически сочетала развитие национальных традиций с поисками новых сценических форм, отражавших идеи революции и интернационализма.

В 1922 г. открывается украинский театр «Березиль» (с 1935 г. — Харьковский театр имени Т. Г. Шевченко). Художественная программа его режиссера А. С. Курбаса (1887—1942) отличалась оригинальностью сценических решений. Спектакли, им поставленные, отмечены экспериментаторскими поисками в области формы для выражения духа времени. В его театре работали многие выдающиеся актеры. Чувство высокой жизненной правды, философская глубина сделали подлинными событиями театральной жизни такие роли актера А. М. Бучмы (1891—1957), как Джимми Хиггинс («Джимми Хиггинс» по Э. Синклеру), Жан («Жакерия» П. Мериме), Дударь («Диктатура» И. К. Микитенко). Активно участвовал в реформаторской деятельности Курбаса замечательный актер И. А. Марьяненко, создатель монументальных образов, проникнутых романтическим пафосом. В труппу Курбаса входили также такие известные актеры, как М. М. Крушельницкий, Н. М. Ужвий, Д. Е. Милютенко и другие.

Театр имени И. Франко, одним из основателей и руководителей которого был актер и режиссер Г. П. Юра (1888—1966), продолжал традиции дореволюционного украинского театра, тяготевшего прежде всего к сценическому реализму. Театр большого гражданского пафоса добивался наибольшего успеха в работе над современной советской драматургией. Спектакли «97» и «Коммуна в степях» Н. Г. Кулиша, «Мятеж» по Д. А. Фурманову, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Диктатура» и «Кадры» Микитенко отличались обобщенностью и в то же время глубоким



А. М. Бучма в спектакле «Макар Дубрава» А. Е. Корнейчука. Киевский украинский драматический театр имени И. Франко. 1948.

А. С. Курбас.



внутренним психологизмом. Одним из лучших актеров был сам Г. П. Юра. В его работах главенствовал поиск социальной справедливости, сочетались стихия комедийности с драматическими интонациями (Ма-лоштан — в «Диктатуре»; Копыстка — в «97»; Швейк — в «Похождениях бравого солдата Швей-ка» по Я. Гашеку).

В Государственном театре Армении (ныне — Театр имени Г. Сундукиана) режиссеры Л. А. Калантар и

А. С. Бурджальян успешно ставили классику, современную русскую драматургию. Ведущим актером театра был Р. Н. Нерсисян (1895—1961), образы которого отличала лиро-эпическая стилистика. Сыгранные им шекспировские роли (Гамлет, Макбет, Отелло) раскрывали мучительный поиск истины. В образах Берсенева («Разлом» Б. А. Лавренева), Вершинина («Бронепоезд 14-69» Иванова), Элизбарова («Из-за чести» А. Ширванзаде), Мак-Грегора («Мое сердце

ЛИЛИЯ ДАВЫДОВНА ПРИЕДЕ-БЕРЗИНЬ (ЛИЛИТА БЕРЗИНЬ) (1903—1988)



С именем народной артистки СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Государственной премии Л. Д. Приеде-Берзинь связана история современного латышского театра. Она родилась в Риге, в бедной рабочей семье. На сцену попала почти случайно.

Творческий путь Лилиты Берзинь начался в 1922 г. в Рижском Художественном театре (ныне Художественный театр имени Я. Райниса). Этот театр, созданный в 1920 г. в буржуазной Латвии, стремился утверждать национальную самобытность латышской культуры. И хотя Латвия была отрезана от Советской России, артисты Художественного театра всегда поддерживали творческие связи с молодым советским театральным искусством. Более 40 лет театром руководил один из его основателей — режиссер Эдуард Смильгис.

Характерно, что дебют актрисы в театре был связан с именами драматургов, которые впоследствии сыграли основную роль в ее зрелом творчестве, — с именами У. Шекспира и латышского драматурга и поэта Яна Райниса. Так, впервые выступив на сцене в маленькой, незаметной роли в шекспировском «Сне в летнюю ночь», Берзинь вторую роль получила в народной драме Райниса «Огонь и ночь». И в дальнейшем произведения этих драматургов постоянно находились в ее репертуаре.

Известность пришла к Лилите Берзинь сразу. Изящество внешнего облика, обаяние, покоряющая искренность, психологическая достоверность актерской игры привлекли к ней внимание зрителей.

Лилита Берзинь принимала участие во всех значительных постановках театра. Подлинный масштаб дарования актрисы раскрылся в роли Иоанны д'Арк в трагедии Ф. Шиллера «Орлеанская дева». Мягкая, лиричная Лилита Берзинь создала величественный, подлинно героический характер женщины, для которой жертвенная любовь к родине превыше всего.

Новый этап артистической и человеческой зрелости наступил для актрисы после воссоединения Латвии с Советским Союзом в

1940 г. и освобождения латвийской земли от фашистской оккупации. Важное значение в ее творчестве приобретает русская драматургия. Сначала это были роли молодых, порывистых, страстных женщин, наиболее яркой из которых стала Шура Булычова («Егор Булычов и другие» М. Горького, 1947). В этом же ряду стоит ее другая глубокая и совершенная работа — создание образа Анны Карениной (1955) в спектакле по одноименному роману Л. Н. Толстого. В этой роли актриса раскрывала тему протеста против унижения человеческого достоинства, борьбы за право любить, за право распоряжаться своей жизнью.

Плодотворен и незабываем последний период творчества Лилиты Берзинь, которая создала целый ряд образов старых, обаятельных, мудрых женщин. Это — Богаевская в пьесе «Варвары» М. Горького, с грустным сарказмом наблюдающая за возней буржуазных «преобразователей» российского захолустья, и, конечно же, одна из лучших ее ролей в этот период — Бабушка в спектакле по роману И. А. Гончарова «Обрыв». Перед зрителями возникал образ умудренной жизненным опытом женщины со всепонимающей душой, образ, поднимавшийся до символа, до олицетворения России. В этой роли она запомнилась москвичам во время гастролей в столице Художественного театра имени Я. Райниса в 1982 г.



В. К. Папазян в роли Отелло в одноименной трагедии У. Шекспира. Армянский драматический театр имени Г. Сундукяна. Ереван.

Актриса Киевского русского драматического театра имени Леси Украинки А. Н. Роговцева.

в горах» У. Сарояна) Нерсисян утверждал принципы психологического реализма и высокого гуманизма. Талант перевоплощения, отточенная сценическая культура отличали искусство М. И. Джанана. Образы простых армянских женщин, матерей, восставших против социальной несправедливости, создавала актриса Асмик (Шушан — в пьесе «Пэпо» Г. Сундукяна, Анна — в спектакле «На заре» А. Гулакяна). Тонкая одухотворенность, внутренняя поэтичность были присущи женским образам А. Т. Восканян.

Подъем театрального искусства Грузии связан с К. А. Марджанишвили (1872—1933), возглавившим в 1922 г. Театр имени Ш. Руставели в Тбилиси. В его спектаклях, пронизанных яркой театральностью, нашло выражение чувство революционного оптимизма, революционной романтики. Теме борьбы народа против тирании был посвящен первый программный спектакль в этом театре — «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега (1922). В жанре народной героической драмы решает режиссер «Героев Эрети» С. Шаншиашвили (1925). Марджанишвили развивал традиции национальной комедиографии в спектакле «Затмение солнца в Грузии» З. Антонова (1923). Вершиной режиссерского поиска стала поставленная им трагедия «Гамлет» (1925), в которой с мощной художественной простотой прозвучала мысль об очищении бытия от скверны. Марджанишвили завершил формирование национальной исполнительской школы, воспитав плеяду блистательных актеров: В. И. Анджапаридзе, У. В. Чхеидзе, А. А. Хорава, А. А. Васадзе, которые и стали проводниками его сценических замыслов, исполняя центральные роли в его постановках. Твор-

ческие разногласия побудили Марджанишвили покинуть Театр имени Ш. Руставели, и в 1928 г. он основал в Кутаиси драматический театр, названный впоследствии его именем. Этот коллектив, переведенный в 1930 г. в Тбилиси, продолжал создавать спектакли, созвучные эпохе, отмеченные глубиной режиссерского замысла и сильным актерским ансамблем. Этапными стали постановки «Хоппля, мы живем» Э. Толлера (1928), «Уриэль Акоста» К. Гуцкова (1929), «Кваркваре Тутабери» П. М. Какабадзе (1928).

В 1926 г. Театр имени Ш. Руставели возглавил А. В. Ахметели (1886—1937), который тяготел к созданию коллективного образа народа, охваченного общими чувствами, живущего в едином ритме. Его спектакли «Разлом» Лавренева (1928), «Анзор» С. Шаншиашвили (1928) отличались острой театральностью, контрастной сменой ритма, динамикой и пластичностью режиссерского рисунка. Ахметели вел плодотворный поиск национальной формы, что нашло свое наиболее полное выражение в постановке «Ламары» по Важа Пшавела (1926). Тираноборческий пафос, высокая театральность отличали спектакль «Ин тиранос» («Разбойники» Ф. Шиллера, 1933), в котором создали запоминающиеся образы Карла и Франца Хорава и Васадзе.

В 1920 г. в Баку открывается Азербайджанский театр имени М. Азизбекова. Деятельное участие в его создании принимал русский режиссер А. А. Туганов. Его спектакли по пьесам Г. Джавида и Дж. Джабарлы стали основой дальнейшего развития национального театра. Туганов ставил также русскую и западноевропейскую классику. Один из ведущих актеров

театра — А. М. Шарифзаде (1893—1937) с присущей ему страстной гражданственностью играл роли богоборца шейха Сенана в одноименной драме Джавида, героя повстанцев Эльхана из «Невесты огня» Джабарлы, действенного, протестующего Гамлета. Его единомышленник У. Раджаб развивал романтические традиции азербайджанской сцены, подчеркивал интеллектуальное начало в образах Гамлета и Отелло, тяготел к гротеску и обостренной психологичности в роли Ярового («Любовь Яровая»). Мирза ага Алиев явился продолжателем национальных комедийных традиций. Романтическая актриса М. Ю. Давудова раскрывала тему пробуждения азербайджанской женщины в пьесах Джабарлы в образе Севиль («Се-

виль»), протеста против гнета религии — Солмаз («Невеста огня»).

В это же время в Минске создается Первый государственный Белорусский театр (впоследствии — Театр имени Я. Купалы) под руководством режиссера Е. А. Мировича (1878—1952). Его спектакли сочетали фольклорные народные мотивы с поисками новой театральности, следовали лучшим реалистическим традициям русского искусства. Актерская школа лишь начинала складываться, репертуар состоял из современной национальной и русской драматургии.

Интересно работает труппа татарского Театра имени Красного Октября (ныне — Театр имени Г. Камала; открыт в Казани в 1922 г.). Здесь с успе-

АКАКИЙ АЛЕКСЕЕВИЧ ХОРАВА (1895—1972)



А. А. Хорава в роли Ивана Грозного в спектакле «Великий государь» В. Соловьева.

Творческий облик Акакия Алексеевича Хоравы, сочетавшего в своем творчестве глубину и тонкость психологической разработки роли с возвышенной романтической, величественной красотой образа, наиболее полно выразил суть грузинского актерского искусства.

Творческий путь артиста начался в 1922 г., после установления в Грузии Советской власти. Романтически возвышенное утверждение нового стало главным содержанием его искусства.

Вся жизнь Хоравы связана с Театром имени Шота Руставели в Тбилиси. Здесь проходило становление его актерской индивидуальности под руководством выдающегося грузинского режиссера К. А. Марджанишвили. Вторым учителем Хоравы был другой крупнейший мастер грузинского театра, режиссер А. В. Ахметели.

Все сыгранные Хоравой роли объединяет приверженность актера к искусству мужественному, героическому. Его герои — люди цельные, волевые, сильные. Среди них — Берсенов в «Разломе» Б. А. Лавренева, крестьянский вожак Тариэль Голуа в одноименной пьесе Л. Кначели, благородный шиллеровский разбойник Карл Моор, наступающий на тиранов («На тиранов» — так назывался спектакль по трагедии Ф. Шиллера «Разбойники» на сцене Театра имени Шота Руставели).

Особое место в творчестве Хоравы занимают трагические образы мировой драматургии. Герой древнегреческой трагедии Софокла «Царь Эдип» — одно из наиболее совершенных творений артиста. Трагедия благородного и великодушного царя Эдипа, который приговаривает себя к смерти за невольную вину, обрекшую на страдания его народ, воплощалась артистом в манере сдержанной, величественной, монументальной. Это был подлинно идеаль-

ный трагический герой, в совершенстве выражавший принцип драматургии Софокла — изображать людей такими, какими они должны быть.

Вершиной актерского творчества Хоравы было исполнение им роли Отелло в трагедии У. Шекспира. Эта работа принесла артисту поистине мировую известность. Образ Отелло исполнен внутренней гармонии, величия, страстного отчаяния. Хорава раскрывал тему протеста против мира насилия и зла, гуманистическую идею о вере человека в торжество светлых идеалов, в чистоту и силу любви.

Хорава был широко известен советским зрителям по работам в кино. Среди них наиболее крупные — роли грузинского полководца конца XVI — начала XVII в. Георгия Саакадзе в одноименном фильме М. Э. Чиаурели и национального героя Албании Скандербег в фильме «Великий воин Албании Скандербег» С. И. Юткевича.

Заслуги Хоравы перед советским искусством были отмечены присвоением ему высокого звания народного артиста СССР. Ему неоднократно присуждалась Государственная премия СССР.



В. И. Анджапаридзе в спектакле «Изгнанница» В. Пшавелы. Грузинский драматический театр имени К. А. Марджанишвили.

хом идут национальные комедии («Без ветрил» К. Тинчурин, 1926; «Беглецы» Н. Исанбета, 1925) и историко-революционные драмы («В вороньем гнезде» Ш. Камала, 1929). Реалистическая образность утверждается в постановках пьес М. Горького и А. П. Чехова.

Параллельно развивается традиционный в татарском театре жанр музыкального спектакля. Представителем романтического направления в актерском искусстве был М. Мутин, создатель образов Отелло, Гамлета, Карла Моора. Сильное трагическое дарование М. Ш. Абсалямова раскрылось в образах Грозного («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого), Гайпетдина («Переселение» Н. Исанбета).

В 1920-х гг. создаются профессиональные театры у народов, ранее не имевших национальных сцен. Это Казахский театр в Кзыл-Орде, Узбекский театр имени Хамзы в Ташкенте, Таджикский театр в Душан-

бе, Туркменский — в Ашхабаде, Башкирский — в Уфе, Чувашский — в Чебоксарах, Мордовский — в Саранске, Удмуртский — в Ижевске, Марийский — в Йошкар-Оле, Якутский — в Якутске. Огромную роль в становлении этих молодых коллективов, сыграли русские актеры и режиссеры, обучавшие национальные кадры основам театральных профессий. Складывается и общесоюзная система театрального образования. В Москве и Ленинграде идет подготовка целых национальных студий; они станут затем ядром многих молодых театров. Создаются театральные школы и студии в республиках.

Если первые послереволюционные годы были временем поисков искусства агитационного, пропагандистского, политически заостренного по отношению к наследию прошлого, то уже в первой половине 20-х гг. ощущается настоятельная потребность в возврате к традиционным театральным формам. В 1923 г. А. В. Луначарский выдвигает лозунг «Назад к Островскому». Пьесы А. Н. Островского, которые отвергались представителями левого фронта как резко не соответствующие эпохе, становятся основой репертуара: «Горячее сердце» — во МХАТе, «Доходное место» — в Театре Революции, «Гроза» — в Камерном театре, «Мудрец» — в студии Пролеткульта в постановке С. М. Эйзенштейна. Заявляет о себе и советская драматургия. Пьесы становятся гораздо более разнообразными по тематике и эстетическим поискам: «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира» М. А. Булгакова, «Мандат» Н. Р. Эрзмана, «Озеро Люль» и «Учитель Бубус» А. М. Файко, «Клоп» и «Баня» В. В. Маяковского.

В конце 1920-х гг. приходит в театр Н. Ф. Погодин. Его пьесы «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг», «После бала» открывают новое направление совет-

Сцена из спектакля «Играл я, плясал» Я. Райниса. Латвийский Художественный театр имени Я. Райниса. Рига.



Сцена из трагедии «Король Лир» У. Шекспира в постановке тбилисского Театра имени Шота Руставели. Режиссер Р. Р. Стуруа. В ролях: Лир — Р. Чхиквадзе, Шут — Ж. Лоллашвили, Гонимый — Т. Долидзе.



ской «производственной» драмы, где современность осмыслялась в новых эстетических формах. Встреча Погодина с А. Д. Поповым (1892—1961), возглавлявшим в это время Театр Революции (ныне — Театр имени Вл. Маяковского), привела к созданию ярких спектаклей, ознаменовавших собой значительный этап в развитии советского театра. Неожиданность драматического построения повлекла за собой изменение режиссерских приемов, системы актерского существования. Динамическая картина современной жизни воплотилась в характерах достоверных и убедительных: М. И. Бабанова — Анка, Д. Н. Орлов — Степан в «Поэме о топоре», М. Ф. Астангов — Гай в «Моем друге».

В 20—30-х гг. возникает широкая сеть детских театров. Советский Союз был единственной страной, где такое огромное внимание уделялось искусству для детей. Ленинградский ТЮЗ под руководством А. А. Брянцева, Московский театр для детей под руководством Н. И. Сац, созданный в 1921 г. и ставший затем Центральным детским театром, Московский театр юного зрителя, Саратовский театр юного зрителя имени Ленинского комсомола сыграли огромную роль в воспитании многих поколений детей и юношества (см. *Детский театр и драматургия*).

30-е годы — время активного развития советской драматургии, что крайне важно для театра в целом, так как только художественно полноценная пьеса давала материал для создания ярких и эстетически гармоничных спектаклей. Не случайно именно в 30-е гг. возникает полемика между драматургами разных направлений, такими, как Вс. В. Вишневский, Н. Ф. Погодин, В. М. Киршон, А. Н. Афиногенов. Проблема героя-личности и героя-массы, необходимость изображения эпохи через «доменные процессы» или психологию типического характера выдвигаются на первый план.

Значительным явлением в истории советского театра стала драматургическая и сценическая Лениниана. В 1937 г. появляются спектакли «Правда» А. Е. Корнейчука в Театре Революции с М. М. Штраухом в роли В. И. Ленина, «Человек с ружьем» Погодина в Театре имени Евг. Вахтангова, где роль В. И. Ленина с большой жизненной достоверностью сыграл Б. В. Щукин. Образ великого вождя создали А. М. Бучма и М. М. Крушельницкий на Украине, В. Б. Вагаршян в Армении, П. С. Молчанов в Белоруссии (см. *Лениниана в театре*).

Московский Художественный театр, продолжая свою традицию, инсценирует произведения русской классической прозы. Интересен был опыт сценического воплощения произведений Л. Н. Толстого «Воскресение» и «Анна Каренина», предпринятый Вл. И. Немировичем-Данченко. Драматизм судьбы Анны с огромной трагической силой передала А. К. Тарасова. В 1935 г. Немирович-Данченко ставит «Врагов» Горького. В этом спектакле блистательно выступили великолепные мхатовские актеры: Н. П. Хмелев, В. И. Качалов, О. Л. Книппер-Чехова, М. М. Тарха-

нов, А. Н. Грибов.

Вообще драматургия М. Горького переживает второе рождение в советском театре. Вопрос о «дачниках» и «мещанах», «врагах» наполняется новым политическим смыслом. В пьесах Горького раскрылись творческие индивидуальности многих мастеров: А. М. Бучмы, В. И. Влодомирского, С. Г. Бирман, Асмик, В. Б. Вагаршяна.

Мейерхольд после «Ревизора» Н. В. Гоголя и «Горя от ума» А. С. Грибоедова обращается к советской драматургии в поисках форм трагического спектакля: «Командарм 2» И. Л. Сельвинского, «Последний решительный» Вишневского, «Вступление» Ю. П. Германа, «Список благодетелей» Олеси и др.

В начале 30-х гг. определилась творческая направленность многих республиканских театров, с ними связан расцвет актерских школ и режиссерских исканий. На армянской, украинской, белорусской и татарской сценах успешно ставились пьесы М. Горького, мировая и национальная классика. Особое значение в грузинском, армянском, узбекском, таджикском и осетинском театрах приобретает работа над трагедиями Шекспира, постановки которых полны гуманистического пафоса. Им пронизан образ Отелло в исполнении армянского актера В. К. Папазяна (1888—1968), осетинского актера В. В. Тхапсаева (1910—1981).

Начало 30-х гг. отличает деятельное и творческое взаимодействие национальных театров. Расширяется практика межнациональных гастролей, в 1930 г. в Москве впервые проводится Олимпиада национальных театров. Отныне смотры республиканских театров на декадах национальных искусств в столице становятся традиционными. Открываются новые театры: в 1939 г. в нашей стране насчитывалось 900 театров, игравших на 50 языках народов СССР. В конце 30-х — начале 40-х гг. в семью советского многонационального театра вливаются коллективы Прибалтики, Молдавии, Западной Украины и Западной Белоруссии. Расширяется сеть театрального образования.

Однако авторитарные методы руководства искусством и искажение ленинских принципов национальной политики губительно сказываются на развитии театра и драматургии. Наиболее смелые художественные искания театральных деятелей вызывают обвинения в национализме и формализме. В результате такие крупные художники, как Мейерхольд, Курбас, Ахметели, Кулиш и многие другие, подвергаются необоснованным репрессиям, что подрывает дальнейшее развитие советского театра.

Великая Отечественная война трагически нарушила мирную жизнь советского народа. «Все для фронта, все для победы» — под этим лозунгом работал и театр. Фронтовые бригады (их насчитывалось около 4 тыс.), куда входили лучшие актеры, выезжали с концертными программами на фронт (см. *Фронтовые театры*). Для них было написано около 700 одноактных пьес. В прифронтовой полосе возникали стабильные фронтовые театры. Продолжали действовать театры в блокадном Ленинграде — театр народного ополчения,

Сцена из спектакля «И дольше века длится день» Ч. Айтматова. Вильнюсский театр молодежи.

Гастроли в Москве Государственного республиканского уйгурского театра Казахской ССР. Сцена из спектакля «Гнев Одиссея».



городской («блокадный») театр.

Особенно мощно в тяжелые годы войны зазвучала ленинская тема. В 1942 г. в Саратове МХАТ показал спектакль «Кремлевские куранты» Погодина в постановке Немировича-Данченко. Роль Ленина сыграл А. Н. Грибов.

Трагические события войны способствовали усилению еще более тесных творческих связей, уже существовавших в советском многонациональном театре. Труппы, эвакуированные из Белоруссии и Украины, вместе с коллективами Москвы, Ленинграда и других русских театров работали в тыловых городах. «Фронт» А. Е. Корнейчука, «Русские люди» К. М. Сиимонова, «Нашествие» Л. М. Леонова шли на сценах украинских театров имени И. Франко и имени Т. Г. Шевченко, Белорусского театра имени Я. Купалы, Армянского театра имени Г. Сундукяна, Башкирского театра драмы, воплощая интернациональную сущность советского патриотизма. На национальном материале создавались пьесы и спектакли, посвященные военным событиям: «Гвардия чести» А. Ауэзова в Казахстане, «Мать» Уйгуна в Узбекистане, «Олень ущелье» С. Д. Клдиашвили в Грузии и др.

Радость Победы, пафос мирного строительства нашли свое отражение в драматургии. Однако зачастую оптимизм оказывался излишне прямолинейным, искусственно игнорировались трудности послевоенного времени. Многие пьесы были написаны на весьма невысоком художественном уровне. Все это отражало со-

циальные процессы, проходящие по всей стране. Для этого периода вновь характерны нарушения ленинских принципов партийной жизни, демократии. В ряде документов появляются несправедливые и неоправданно резкие оценки творчества ряда талантливых деятелей искусства. Получает распространение «теория» бесконфликтности, содержащая утверждение, что в социалистическом обществе может быть только борьба «хорошего» с «отличным». Происходит процесс приукрашивания, «лакировки» действительности. Искусство перестает отражать истинные жизненные процессы. Кроме того, вредной была тенденция выравнивания всех театров под МХАТ, нивелировка художественных направлений и творческих индивидуальностей. Все это резко тормозило естественную логику развития культуры и искусства, приводило к их обеднению. Так, в 1949 г. были сняты с постов руководителей театров А. Я. Таиров (Камерный театр) и Н. П. Акимов (Ленинградский театр комедии), в 1950 г. закрыты Еврейский и Камерный театры.

С середины 50-х гг. в стране начинаются процессы внутреннего оздоровления. XX съезд КПСС, состоявшийся в 1956 г., восстановил социальную справедливость, реально оценил историческую ситуацию. Происходит обновление и в области культуры. Театр стремится к преодолению разрыва между жизнью и сценой, правдивому отображению явлений действительности, высоте и разнообразию эстетических поисков. Новый этап начинается и в освоении наследия корифеев советского театра. Очищаются от догматизма и канонизации, заново осмысливаются традиции Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова, Таирова, Мейерхольда, Курбаса, Ахметели.

Режиссура становится активной действенной силой. В театре плодотворно работают три поколения режиссеров. Создают замечательные спектакли мастера, творчество которых началось в конце 20-х — 30-х гг.: Н. П. Охлопков, Н. П. Акимов, А. Д. Попов, В. Н. Плучек, В. М. Аджемян, К. К. Ирд, Э. Я. Смилгис, Ю. И. Мильтинис. Рядом с ними режиссеры, начавшие свой путь в конце 30-х — начале 40-х гг.: Л. В. Варпаховский, А. А. Гончаров, Б. И. Равенских, Г. А. Товстоногов, А. Ф. Амтман-Бриедит, Г. Ванцевичюс. Заявляют о себе молодые режиссеры: О. Н. Ефремов, А. В. Эфрос, В. Х. Пансо, М. И. Туманишвили, Т. Кязимов, А. М. Мамбетов, Р. Н. Капаланян.

Новые театральные коллективы стремятся к обновлению выразительных средств исполнения в актерском искусстве. Ядро труппы театра «Современник» (1957) составили выпускники Школы-студии МХАТа (руководитель О. Н. Ефремов). Основная задача театра, открывшегося спектаклем «Вечно живые» В. С. Розова, — освоение современной темы. Коллектив объединяло единство эстетических пристрастий, высокие этические принципы. В 1964 г. открывается Театр драмы и комедии на Таганке (руководитель Ю. П. Любимов), куда вошли выпускники Училища имени Б. В. Щукина.

Одним из ведущих театров страны становится *Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького*. В спектаклях Г. А. Товстоногова органично сочетались традиции психологического реализма с яркими формами театральной выразительности. Постановки «Идиота» по Ф. М. Достоевскому, «Варваров» Горького стали примером глубокого новаторского прочтения классики. В князе Мышкине («Идиот») в исполнении И. М. Смоктуновского зрители почувствовали «весну света», вечно живое, человеческое в человеке.

В 1963 г. А. В. Эфрос возглавил Московский театр имени Ленинского комсомола, где поставил серию отмеченных напряженным духовным поиском спектаклей: «104 страницы про любовь» и «Снимается кино» Э. С. Радзинского, «Мой бедный Марат» А. Н. Арбузова, «В день свадьбы» В. С. Розова, «Чайка» А. П. Чехова, «Мольер» М. А. Булгакова и др. В 1967 г. вместе с группой актеров-единомышленников (О. М. Яковле-

вой, А. А. Ширвиндтом, Л. К. Дуровым, А. И. Дмитриевой и другими) он переходит в Московский драматический театр на Малой Бронной.

В 60-е гг. расширяется диапазон взаимодействия национальных культур. Входят в повседневную практику переводы и постановки пьес авторов из союзных и автономных республик, Всесоюзные смотры национальной драматургии. На многих языках играют пьесы А. Е. Корнейчука, А. Е. Макаёнка, М. Карима, И. П. Друцэ, Н. В. Думбадзе, Ю. Марцинкявичюса, Э. Раннета, Г. Приеде, ставят инсценировки прозы Ч. Айтматова.

Интерес к современной теме, характерный для этого периода, сочетается с пристальным вниманием к истории нашей страны. Впервые ставится пьеса М. Ф. Шатрова «Шестое июля», продолжившая традиции советской Ленинианы. В 1965 г. в Театре на Таганке состоялась премьера спектакля «Десять дней, которые потрясли мир» по мотивам книги Д. Рида, во-

АЛИМ ХОДЖАЕВ (1910—1977)



Профессиональный узбекский театр возник после Октябрьской революции под влиянием русского театрального искусства и на основе глубоких национальных традиций. В 1919 г. в Ташкенте был открыт Узбекский театр драмы, которому впоследствии присвоили имя Хамзы, основоположника современной узбекской литературы, поэзии и драматургии. В этом театре в 1929 г. начался творческий путь в искусстве Алима Ходжаева, студента Бухарского института просвещения, направленного в Ташкент по его просьбе.

С первых лет сценической деятельности Ходжаев формировался как актер-интеллигент. Не только потому, что таков был его внешний облик — стройная фигура, выразительное благородное лицо, пластичность движений, изящество интонаций, но и потому, что с самого начала его искусству было свойственно умение передать всю глубину размышлений его героев о жизни, выявить их интеллектуальное начало.

Творческий диапазон искусства Алима Ходжаева чрезвычайно широк. Это, прежде всего, создание образов узбекских просветителей различных эпох. Так, играя роли узбекского поэта и мыслителя XV в. Алишера Навои и своего современника Хамзы, Ходжаев стремился установить историческую преемственность развития интеллектуального начала в узбекской культуре.

Высокие творческие достижения А. Ходжаева связаны также с ролями в трагедиях У. Шекспира. Его Гамлет напряженно размышлял о несовершенстве мира, активно стремился соединить распавшуюся

«связь времен». В трагедии «Отелло» актер создал образ Яго, умного, но коварного и злого человека. Среди других персонажей Шекспира, воплощенных Ходжаевым на сцене, — Юлий Цезарь в одноименной трагедии.

Алим Ходжаев с успехом играл роли в русском классическом репертуаре. Это — Паратов в «Бесприданнице» А. Н. Островского, Звездич в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова, Астров в «Дяде Ване» А. П. Чехова.

Актер создал и ряд образов в пьесах советских драматургов. Так, играя роль инженера Забелина в «Кремлевских курантах» Н. Ф. Погодина, он размышлял о месте интеллигенции в современном мире.

Одной из последних работ актера была роль Маттиаса Клаузена в драме немецкого писателя Г. Гауптмана «Перед заходом солнца», в которой показана трагедия мыслящего человека в капиталистическом мире.

За свои творческие достижения Алим Ходжаев был удостоен званий народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР.

Сцена из спектакля «Звезда Улугбека» М. Шейхаде. Узбекский академический театр драмы имени Хамзы. Ташкент.



скресившего стихию послереволюционного агитационного театра. Мощным эпическим повествованием о сложных временах коллективизации стала постановка «Поднятой целины» по М. А. Шолохову на сцене БДТ имени М. Горького в 1965 г., осуществленная Г. А. Товстоноговым. В Малом театре Л. В. Варпаховский поставил «Оптимистическую трагедию» с блистательным дуэтом-поединком Комиссара (Р. Д. Нифонтова) и Вожака (М. И. Царев). Театр «Современник» рассказал о важнейших этапах нашей революционной истории в сценической трилогии: «Декабристы» Л. Г. Зорина, «Народовольцы» А. М. Свободина и «Большевики» М. Ф. Шатрова, поставленной О. Н. Ефремовым в стилистике документально-публицистического повествования. Юбилейная афиша многонационального театра в год 50-летия Октября вновь представила зрителю «Дни Турбиных» и «Бег» М. А. Булгакова, «Любовь Яровую» К. А. Тренева, «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского, «Разлом» Б. А. Лавренева, «Бронепоезд 14-69» Вс. В. Иванова.

60-е годы стали временем очищения классики от расхожих сценических штампов. Режиссеры искали в классическом наследии современное звучание, живое дыхание прошлого. Новаторское прочтение классики подчас было отмечено откровенной полемичностью режиссерской трактовки и иногда связанными с этим художественными издержками. Однако в лучших постановках театр поднимался до подлинных сценических открытий. Спектакли «Маскарад» М. Ю. Лермонтова и «Петербургские сновидения» (по Ф. М. Достоевскому) Ю. А. Завадского на сцене Театра имени Моссовета; «Горе от ума» Грибоедова, «Три сестры» Чехова и «Мещане» Горького в постановке Г. А. Товстоногова в БДТ имени М. Горького; «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого в постановке Л. Е. Хейфица на сцене Центрального театра Советской Армии в Москве; «Доходное место» А. Н. Островского в постановке М. А. Захарова; «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше в постановке В. Н. Плучека в театре Сатиры; горьковские «Дачники» на сцене Малого театра в постановке Б. А. Бабочкина; «Три сестры» А. В. Эфроса в Театре на Малой Бронной; «Обыкновенная история» И. А. Гончарова (пьеса В. С. Розова) и «На дне» Горького, поставленные Г. Б. Волчек в «Современнике», — вот далеко не полный перечень постановок классической драматургии на сцене.

На сценах украинских театров широко идет русская, советская и зарубежная классика. Среди многочисленных шекспировских спектаклей особо выделяется постановка «Короля Лира» в Театре имени И. Франко (1959, режиссер В. Оглоблин). М. Крушельницкий великолепно сыграл резкого, стремительного, умного Лира. Принципиальное значение для

дальнейшего развития украинского театра имел спектакль «Антигона» Софокла (1965), осуществленный грузинской постановочной группой: режиссер Д. Алексидзе, художник П. Лапишвили, композитор О. Такишвили. Здесь слились воедино высокие традиции романтической масштабности видения, присущие этим двум национальным культурам.

Этапной в истории грузинского театра была постановка «Царя Эдипа» Софокла (1956) на сцене Театра имени Ш. Руставели. А. А. Хорава играл Эдипа как человека поистине совершенного, глубокого и мудрого. В этой роли выступили также и другие ведущие грузинские актеры: А. А. Васадзе, С. А. Закариадзе, предложившие глубокое и своеобразное истолкование образа. Народный хор, вторивший Эдипу, был наряду с ним героем спектакля. Его органичное существование напоминало о решении массовых сцен А. В. Ахметели. В отличие от монументальных постановок классики, характерных в тот период для грузинской сцены, спектакль «Испанский священник» Дж. Флетчера режиссера М. И. Туманишвили был веселым, динамичным, искрящимся забавными импровизациями.

Значительным событием в жизни азербайджанского театра стал спектакль Театра имени М. Азизбекова «Васса Железнова» (1954) в постановке Т. Кязимова. Актриса М. Давудова играла поработенную страстью к наживе, но умную и сильную Вассу. Новаторским, хотя и не бесспорным, стало режиссерское решение Т. Кязимовым спектакля «Антоний и Клеопатра» Шекспира (1964), где утверждалось право на любовь, свободную от цинизма и расчета.

В режиссерских работах В. М. Аджемяна на сцене Театра имени Г. Сундукяна особо выпукло обозначилась тема «Человек и общество». Она прослежива-

лась в постановках национальной классики, отдельных пьес зарубежных авторов. Зрелость режиссерского почерка обнаружил в шекспировских постановках Р. Н. Капланян. Достойными наследниками мастеров старшего поколения стали артисты Х. Абрамян и С. Саркисян.

Ведущим режиссером латышского театра 60-х гг. оставался Э. Я. Смильгис (1886—1966). Ясность и философская глубина замысла, выразительность сценической формы присущи его работам на сцене Театра имени Я. Райниса — «Илья Муромец», «Играл я, плясал» Я. Райниса, «Гамлет» Шекспира, «Мария Стюарт» Шиллера. Смильгис воспитал плеяду замечательных актеров, среди них — Л. Приеде-Берзинь, В. Артмане. Новаторское развитие режиссерских принципов Смильгиса продолжил А. Лиеньш. Процесс обновления традиций шел и в Театре драмы имени А. Упита, где работали режиссеры А. Ф. Амтман-Бриедит и А. И. Яунушан.

Тартуский театр «Ванемуйне» показывал зрителям и драматические и музыкальные спектакли. Его руководитель К. К. Ирд (1909—1989) сочетал национальную самобытность с опытом мировой культуры. В спектаклях «Жизнь Галилея» Б. Брехта, «Кориолан» Шекспира, «Портной Вх и его счастливый жребий» А. Кнцберга, «Егор Булычов и другие» Горького он раскрывал через судьбы людей, человеческие характеры важнейшие социальные процессы. В Таллинском драматическом театре имени В. Кингисеппа режиссер В. Х. Пансо стремился средствами метафорического сценического языка постичь философскую суть человеческого характера («Господин Пунтилла и его слуга Матти» Брехта, инсценировки романов А. Таммсааре). На сцене этого театра раскрылся разносторонний талант замечательного советского актера Ю. Е. Ярвета.

Литовский театр тяготел к поэтичности и тонкому психологизму. Ю. И. Мильтинис (р. 1907), руководивший Паневежским театром, строил его работу на принципах студийности. «Макбет» Шекспира, «Смерть коммивояжера» А. Миллера, «Пляска смерти» А. Стриндберга отличались высокой режиссерской культурой, свободой образного мышления, точностью соотношения замысла и воплощения. Мильтинис уделял большое внимание воспитанию актера. Под его руководством начинали свой творческий путь такие замечательные мастера, как Д. Банионис (с 1981 г. художественный руководитель Паневежского театра), Б. Бабкаускас и другие. Г. Ванцевичюс, руководивший Каунасским, а затем Вильнюсским театром драмы, утверждал принципы философской поэтической трагедии в постановке трилогии Ю. Марцинкявичюса «Миндаугас», «Собор», «Мажвидас». Роли Миндаугаса и Мажвидаса с драматической силой и обостренным психологизмом сыграл Р. Адомайтис.

Режиссерское искусство в Молдавии, в республиках Средней Азии переживает период становления, продолжают складываться национальные школы.

70-е годы, отмеченные бесспорным творческим рос-

том советского театра, были между тем временем достаточно противоречивым. Застойные явления сказались на руководстве искусством, поэтому трудно находила путь на сцену новая драматургия, ущемлялся и режиссерский эксперимент. Острая потребность в обновлении приемов актерского сценического реализма породила такое явление, как *малые сцены*. Интерес молодых драматургов к внутреннему миру обычного человека в обыденной обстановке, проблемы истинной и мнимой духовности нашли свое отражение в таких постановках малых сцен, как «Вагончик» Н. А. Павлова во МХАТе, «Сашка» по В. Н. Кондратьеву, «Пять углов» С. Б. Коковкина, «Премьера» Л. Г. Росебы в Театре имени Моссовета.

Происходил сложный процесс рождения нового режиссерского поколения. На протяжении десятилетия с запоминающимися спектаклями с активной гражданской позицией выступали А. А. Васильев, Л. А. Додин, Ю. И. Еремин, К. М. Гинкас, Г. Д. Черняховский, Р. Г. Виктюк, Р. Р. Стурра, Т. Н. Чхендзе, И. Вайткус, Д. Тамулявичюте, М. Миккивер, К. Комиссаров, Я. Тооминг, Э. Някрошюс, И. Рыскулов, А. Хандикян.

Динамику театрального процесса 70-х гг. определяли прежде всего работы режиссеров старшего поколения. Обновление МХАТа связано с приходом туда О. Н. Ефремова, возродившего угасшие было в этом коллективе традиции Станиславского и Немировича-Данченко. Он поставил цикл чеховских спектаклей («Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня»), вернул мхатовской сцене остросоциальное видение современности в спектаклях «Заседание парткома», «Обратная связь», «Мы, нижеподписавшиеся...», «Наедине со всеми» А. И. Гельмана и «Сталевавары» Г. К. Бокарева; продолжил работу над сценической Ленинианой, поставив пьесу М. Ф. Шатрова «Так победим!», где образ В. И. Ленина создал А. А. Калягин.

По-прежнему органичным и живым было искусство Ленинградского БДТ имени М. Горького, руководимого Г. А. Товстоноговым. Его спектакли, будь то постановки классики («Ревизор» Н. В. Гоголя, «История лошади» по Л. Н. Толстому, «Ханума» А. Цагарели) или современной драмы («Прошлым летом в Чулимске» А. В. Вампилова) или обращение к Лениниане (композиция «Перечитывая заново»), отличались глубиной психологического анализа, масштабностью исторического видения и бесспорными художественными достоинствами. Успеху спектаклей у зрителей способствовал прекрасный творческий коллектив — Е. А. Лебедев, К. Ю. Лавров, Е. З. Копелян, О. В. Басилашвили и другие.

Благодаря талантливой режиссуре (А. Ю. Хайкин, П. Л. Монастырский, Н. Ю. Орлов) и самобытным артистам устойчивым зрительским интересом пользовались постановки драматических театров в Омске, Куйбышеве, Челябинске.

Необычайно плодотворной и зрелой именно в 70-е гг. стала режиссерская деятельность А. В. Эфроса. Одним из самых впечатляющих «производственных» спек-

таклей стал «Человек со стороны» по пьесе И. М. Дворецкого. Однако к середине десятилетия Эфрос отходит от современной тематики и сосредоточивается на интерпретации классики («Три сестры» Чехова, «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Месяц в деревне» И. С. Тургенева, «Дон Жуан» Ж. Б. Мольера).

В 1973 г. Московский театр имени Ленинского комсомола возглавил М. А. Захаров (см. *Ленинского комсомола театры*). В репертуаре появились спектакли, насыщенные музыкой, танцами, сложными режиссерскими построениями. Но наряду со зрелищными постановками («Тиль», «Юнона» и «Авось») театр предлагал молодежной аудитории серьезное прочтение классики («Иванов», «Оптимистическая трагедия»), знакомил ее с новой драматургией («Жесткие игры» А. Н. Арбузова, «Три девушки в голубом» Л. С. Петрушевской), обращался к ленинской теме («Синие кони на красной траве», «Диктатура совести»). Ленинградский театр имени Ленинского комсомола скорее тяготел к психологической драме. Режиссер Г. Опорков работал над драматургией Чехова, Володина, Вампилова, приобщая молодежь к постижению острых социальных конфликтов.

В постановках театра «Современник» (его в 1972 г. возглавила Г. Б. Волчек) зрителя привлекал интересный актерский ансамбль. Здесь начинал свою деятельность молодой режиссер В. Фокин. К лучшим произведениям современной прозы и классики обращался Театр драмы и комедии на Таганке. Зрители полюбили искусство В. Высоцкого, А. Демидовой, З. Славной, В. Золотухина, Л. Филатова и других его актеров (с 1987 г. художественный руководитель театра Н. Н. Губенко). Разнообразие репертуара и тяготение к яркой сценической форме отличали спектакли Театра имени Вл. Маяковского, возглавляемого А. А. Гончаровым. Имена актеров театра — Б. М. Тенина, Л. П. Сухаревской, В. Я. Самойлова, А. Б. Джигарханяна, С. В. Немоляевой и других хорошо знакомы зрителям. В числе постановок последних лет — «Плоды просвещения» (1984) Л. Н. Толстого, «Закат» (1987) по И. Э. Бабелю и др.

В лучших постановках театра Сатиры (руководитель В. Н. Плучек) зрителей привлекало мастерство артистов А. Д. Паланова, Г. П. Менглетта, А. А. Миронова, О. А. Аросевой и других. Творческим поиском отмечена работа Театра имени Моссовета, известного именами замечательных актеров — В. П. Марецкой, Ф. Г. Раневской, Р. Я. Плятта и других.

Интересно работают также московские театры пластической драмы, мимики и жеста, театр теней и др.

Обращает на себя внимание Ленинградский Малый драматический театр, труппа которого, руководимая главным режиссером Л. А. Додиним, осуществила такие постановки, как «Дом» (1980) и «Братья и сестры» (1985) по Ф. А. Абрамову, «Звезды на утреннем небе» (1987) А. И. Галина и др.

На рубеже 70—80-х гг., несмотря на ряд сложностей и противоречий, усилилось творческое взаимодействие и взаимовлияние национальных театраль-

ных культур. Многочисленные гастроли, фестивали познакомили зрителей с достижениями театральных коллективов РСФСР, Прибалтики, Закавказья. Спектакли, поставленные Р. Стуруа на сцене Театра имени Ш. Руставели, — «Кавказский меловой круг» Брехта, «Ричард III», «Король Лир» Шекспира приобрели мировую известность благодаря остроте режиссерской мысли, яркой театральности, площадному гротеску и блистательной игре исполнителя главных ролей Р. Чхиквадзе. Тонким психологизмом, глубокой метафоричностью насыщены постановки Т. Чхеидзе в Театре имени К. Марджанишвили — «Отелло», «Обвал» и др. Глубину постижения человеческого бытия демонстрируют спектакли Театра киноактера, созданного М. Туманишвили. Новым словом в театральном искусстве стали постановки Э. Някрошюса «Квадрат», «И дольше века длится день», «Пирсма-ни», «Дядя Ваня» в Литовском молодежном театре.

XXVII съезд КПСС наметил перспективы дальнейшего развития советского театра, ориентировал его на еще более деятельное участие в жизни страны, призвал к честному и острому разговору о насущных проблемах нашего времени.

Середина 80-х годов — начало процесса широкой демократизации всей жизни советского общества. Свобода в решении творческих задач, выборе репертуара, отказ от административных методов руководства уже дали свои результаты. «Серебряная свадьба» во МХАТе, «Стена» в «Современнике», «Статья» в ЦАТСа, «Говори!» в Театре имени М. Н. Ермоловой, «Цитата» и «Торможение в небесах» в Театре имени Моссовета и др. — эти остросоциальные спектакли отразили перемены в жизни страны. Серьезным фактом обогащения репертуара театров стало возвращение на сцену изъятых из культурного наследия страны произведений советских классиков. Многие театры поставили «Самоубийцу» Н. Р. Эрдмана, «Собачье сердце» по Булгакову; пьеса А. П. Платонова «14 красных избушек» получила сценическое рождение на сцене Саратовского драматического театра имени К. Маркса. Стремление восстановить несправедливо забытые имена, вернуть зрителю ценности, составляющие золотой фонд нашей культуры, — важнейшая черта театральной жизни 80-х гг.

Мастера советской многонациональной сцены объединились в союзы театральных деятелей (см. *Творческие союзы театральных деятелей*). Широко проводился театральный эксперимент, призванный обновить устаревшую систему организационно-творческих форм нашего театра для плодотворного его развития. Созданы условия для широкого студийного движения, охватившего многие регионы Советского Союза. Организованный в Москве театр «Дружба народов» (художественный руководитель Е. Р. Симонов) регулярно знакомит зрителей с лучшими спектаклями советского многонационального театра. Так, во время фестиваля «Театр 88», организованного СТД СССР, были показаны спектакли: Московского театра драмы и комедии на Таганке («Борис Годунов» А. С. Пуш-

кина), Литовского молодежного театра («Квадрат» по В. Елисеевой), Саратовского драматического театра имени К. Маркса («Багровый остров» Булгакова), Каунасского драматического театра («Голгофа» по Айтматову), Эстонского театра кукол («Сон в летнюю ночь» Шекспира), Киевского театра имени И. Франко («Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта), Узбекского драматического театра «Еш гвардия» («Прodelки Майсары» Хамзы) и др.

Советский многонациональный театр играет значительную роль в духовной жизни нашего общества, развивая гуманистические традиции советской культуры, сближая творчество социалистических наций и народностей.

«СОВРЕМЕННОК» (ТЕАТР)

В 1956 г. группа выпускников Школы-студии МХАТа (Г. Б. Волчек, Е. А. Евстигнеев, И. В. Кваша, О. П. Табаков, Л. М. Толмачева и другие) во главе со своим преподавателем О. Н. Ефремовым создали «Студию молодых актеров». Первый же спектакль молодого коллектива — «Вечно живые» В. С. Розова принес студии успех и признание зрителей.

Спектакли студийцев начинались, как правило, в полночь (большинство артистов работали в разных театрах Москвы, да и свободную сцену можно было найти только ночью). Заканчивались спектакли под утро, но и тогда зрители не спешили расходиться. В зале вспыхивали споры, велись острые дискуссии. Было очевидно, что деятельность нового театра отвечает глубинным потребностям общества, выраженным XX съездом партии (1956). В 1957 г. студия получила небольшое здание на площадч Маяковского и была переименована в театр-студию «Современник». Центральным персонажем спектаклей театра стал простой труженик. «Современник» заговорил о нем не как о «колесике и винтике» общегосударственного механизма, а как о личности, имеющей самоценное значение.

В плане художественном «Современник» наследовал и сообразно времени переосмыслил традиции МХАТа: глубокое проникновение во внутренний мир человека, умение воссоздать на сцене атмосферу живого течения жизни. Основой репертуара стала современная советская драматургия. Вслед за «Вечно живыми» театр поставил другие пьесы В. С. Розова: «В поисках радости» (1957), «В день свадьбы» (1964), «Традиционный сбор» (1967). Принципиальным для программы «Современника» стало постоянное обращение к драматургии А. М. Володина. Пьесы «Пять вечеров» (1959), «Старшая сестра» (1962), «Назначение» (1963) вели разговор о проблемах и надеждах простых людей, о предназначении человека и общества.

Непримиримость к общественным порокам, приспособленчеству, потребительству, борьба за высокие общественные идеалы воплощены в спектаклях «Два цвета» А. Н. Зака и И. К. Кузнецова (1959), «Четвер-

тый» К. М. Симонова (1961), «Без креста» В. Ф. Тендрякова (1963), «Пятая колонна» Э. Хемингуэя (1962), «Голый король» Е. Л. Шварца (1960).

В 1966 г. театр впервые обратился к русской классике. Роман И. А. Гончарова «Обыкновенная история» в инсценировке Розова и постановке Волчек имел большой успех.

К 50-летию Октября театр осуществил постановку трилогии, посвященной основным этапам освободительной борьбы в России: «Декабристы» Л. Г. Зорина, «Народовольцы» А. П. Свободина, «Большевики» М. Ф. Шатрова.

В 1970 г., возглавив МХАТ, ушел из «Современника» его основатель и руководитель О. Н. Ефремов. По мысли Ефремова, театр, возникший из недр МХАТа и наследовавший его творческий метод, должен был прекратить самостоятельное существование и вернуться в МХАТ как составная часть его труппы. Эта идея бурно обсуждалась и большинством коллектива «Современника» была отвергнута. Вслед за своим учителем О. Н. Ефремовым из театра ушла группа актеров. Новым руководителем театра была избрана Г. Б. Волчек. «Современник» остался верным избранному пути. Он расширил творческие контакты. На афишах появились имена А. В. Вампилова («Провинциальные анекдоты», 1976), В. М. Шукшина («А поутру они проснулись», 1977), А. И. Гельмана («Обратная связь», 1977; «Наедине со всеми», 1982), М. М. Рощина («Валентин и Валентина», 1971; «Эшелон», 1975; «Спешите делать добро», 1980; «Близнец», 1986), А. М. Галина («Восточная трибуна», 1983; «Стена», 1987; «Звезды на утреннем небе», 1988) и других.

Театр создает спектакли на основе прозы К. М. Симонова («Из записок Лопатина», 1974; «Мы не расстаемся с тобой», 1979), Б. Л. Васильева («Не стреляйте в белых лебедей», 1976), Г. Я. Бакланова («Навеки — девятнадцатилетние», 1985), Ч. Айтматова («Плаха», 1987) и других.

Сцена из спектакля «Обыкновенная история» по И. А. Гончарову. В ролях: О. П. Табаков (слева) и М. М. Козаков. 1967.





Театр «Современник» в Москве.

Он обращается к русскому классическому наследию. Спектакли «Балалайкин и К^о» по М. Е. Салтыкову-Щедрину (1973), «На дне» М. Горького (1968), «Чайка» (1970), «Вишневый сад» (1976), «Три сестры» (1982) А. П. Чехова, «Ревизор» Н. В. Гоголя (1983) помогают зрителю осознать свое место в истории, подчеркивают связь классики и современности.

В репертуаре театра произведения зарубежных авторов — У. Шекспира, А. де Мюссе, Л. Пиранделло, Д. Осборна, Э. Олби, А. Миллера.

В 1970 г. началась реконструкция площади Маяковского. Здание театра снесли, и «Современник» пе-

реехал на Чистопрудный бульвар, 19а, в здание, где раньше помещался кинотеатр «Колизей».

В «Современнике» выросло не одно поколение замечательных актеров, получивших широкую известность работами в театре, кино, на телевидении. Сейчас в труппе театра В. И. Гафт, Н. М. Дорошина, Кваша, А. Б. Покровская, Толмачева, Л. М. Ахеджакова, А. А. Вокач, Т. В. Дегтярева, Л. И. Иванова, Л. И. Крылова, Е. Г. Козелькова, Е. Ю. Миллиоти, М. М. Неелова, В. Ю. Никулин, Г. М. Соколова, Г. А. Фролов, А. Н. Леонтьев, М. М. Хазова, Г. Л. Петрова, В. М. Хлевинский, М. В. Жигалов и другие.

В 1987 г. «Современник» принял решение организовать при театре молодежную театр-студию «Современник-2». Ядром студии послужил выпускной курс Школы-студии МХАТа, который самостоятельно подготовил спектакль «Пощечина» (по произведению Ю. К. Олеши).

Режиссер этого спектакля М. О. Ефремов стал художественным руководителем театра-студии. Помимо «Пощечины» в репертуаре «Современника-2» «Седьмой подвиг Геракла» М. М. Рощина, «Театральный сезон» (состоит из двух пьес: «Снег» А. А. Образцова и «Эсориал» М. де Гельдерода), «Тень» Шварца.

Сегодня «Современник» — один из самых популярных театров страны. Зрительскую любовь он завоевал гражданской и художественной честностью, умением слышать и выражать время. О чем бы ни говорил театр, он пытается пробудить в человеке активную жизненную позицию, привить вкус к правде — и в жизни, и на сцене.

Сцена из пьесы «Эшелон» М. М. Рощина в театре «Современник». 1975.



Сцена из пьесы С. В. Михалкова «Балалайкин и К^о» (по повести М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия»). Театр «Современник». 1973.



СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Социалистический реализм — творческий метод советского искусства, подразумевающий правдивое, исторически-конкретное художественное отображение действительности в ее революционном развитии.

Чтобы лучше уяснить сущность этого метода, нужно обратить внимание на смысл каждого из слов в словосочетании «социалистический реализм». Реализм — то же, что правда или творчески воплощенная истина самой жизни. Это достоверное, убедительное, прочувствованное и осмысленное воспроизведение в театре и кино явлений и событий жизни — так, как мы их воспринимаем в реальной жизни, как понимаем их. Слово же «социалистический» означает, что, о чем бы ни рассказывали пьеса, сценарий и поставленные на



Кадр из фильма «Мать» (по одноименному роману М. Горького). 1926. Режиссер В. И. Пудовкин. В роли Ниловны В. Ф. Барановская.



Сцена из спектакля «Бронепоезд 14-69» Вс. В. Иванова. МХАТ. 1924.

их основе спектакли и кинофильмы, их создатели осмысливают и оценивают все явления жизни с позиций социализма, во имя его утверждения и развития. Из сочетания реалистического изображения с социалистической идеологией и возникает творческий метод социалистического реализма.

Творческий метод нашего искусства не ограничивается бытовой достоверностью, верностью деталям и подробным описанием обстоятельств действия. Он предполагает многообразие стилей, жанров, художественных форм, творческих индивидуальностей и национальных особенностей. Главное в нем не внешнее правдоподобие (хотя и оно часто необходимо), а глу-

бокая правда характеров, человеческих взаимоотношений, отражение прогрессивной гуманистической идеи, лежащей в основе пьесы, кинофильма, спектакля, воплощение идеала социалистического общества. Поэтому наряду с достоверностью изображения социалистический реализм допускает также условные и символические формы, если они соответствуют правдивому идейному содержанию театральной постановки или киноленты.

Основные эстетические принципы социалистического реализма — правдивость, *народность*, *партийность искусства*. На основе правдивого отражения действительности искусство социалистического реализма ак-

тивно содействует революционному преобразованию жизни, построению нового общества, борьбе за мир, демократию и социализм, формированию нового человека.

Зарождение социалистического реализма связано с появлением на исторической арене рабочего класса, с возникновением марксизма-ленинизма в борьбе трудящихся за революционное преобразование общественной жизни.

Основоположником этого метода в литературе был А. М. Горький (роман «Мать», 1906—1907; пьесы: «Мещане», 1901; «Враги», 1906; и др.).

Определяющее значение в нашей художественной культуре метод социалистического реализма приобрел после Великой Октябрьской социалистической революции. Значительных успехов он достиг в 30-х гг., когда был выдвинут и сам этот термин (до этого предлагались такие термины, как «героический реализм», «монументальный реализм», «социальный реализм» и др.). Реалистическая сущность связывает его с лучшими традициями мирового искусства, а социалистический характер развития этих тенденций обуславливает новаторство этого творческого метода. Ему свойственны образная правда и идейная глубина, предполагающие совершенство художественной формы и ее эмоциональную силу.

Большое значение для теории социалистического реализма применительно к театру имеет учение К. С. Станиславского о природе творчества актера, о правде театрального действия, о сверхзадаче спектакля (см. *Станиславского система*). Успехи социалистического реализма в театральном искусстве были связаны с деятельностью лучших советских актеров и режиссеров на протяжении всей истории советского театра. Ярким выражением социалистического реализма в советском театре могут быть такие спектакли, как «Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина в Театре имени Евг. Вахтангова (режиссер Р. Н. Симонов), «Ста-

левары» Г. К. Бокарева в МХАТе (режиссер О. Н. Ефремов) и др.

В советском киноискусстве целый ряд замечательных фильмов служат примером ярких произведений социалистического реализма, и среди них — «Член правительства» (режиссеры А. Г. Зархи и И. Е. Хейфиц), «Коммунист» (режиссер Ю. Я. Райзман), «Председатель» (режиссер А. А. Салтыков) и многие другие.

Для искусства социалистического реализма характерны тесная связь с жизнью, с современностью, отражение закономерного и передового в развитии общества в неповторимых, индивидуализированных образах людей и событий. Реалистическое отражение жизни обретает в нашем искусстве новые черты, связанные с более глубоким и широким охватом действительности, раскрытием многогранных связей личности и общества и, главное, с отражением жизни не только в ее прошлом и настоящем, но и в ее развитии, устремленности к будущему. В этом существе революционной романтики социалистического реализма, его исторического оптимизма.

Для искусства социалистического реализма характерен тип героя — созидателя, активного борца за совершенствование общественной жизни.

Вместе с тем это искусство, показывая недостатки, негативные тенденции, противоречия действительности, помогает народу в его борьбе за построение и укрепление нового общества, за мир и сотрудничество между народами. В страстном утверждении нового, передового, в гневном отрицании антигуманистических идеалов, в определенности идейно-эстетической позиции художника выражается гражданский пафос, коммунистическая партийность его искусства.

Искусство социалистического реализма нашло проявление в творчестве художников социалистических стран, а также в творчестве выдающихся прогрессивных художников капиталистического мира.



Сцена из пьесы «Сталевары». Г. К. Бокарева в постановке МХАТа имени М. Горького. 1972.

Кадр из фильма «Коммунист». 1958. Режиссер Ю. Я. Райзман. В главной роли Е. Я. Урбанский.



СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН КИНЕМАТОГРАФИЯ

Достижения кинематографий социалистических стран убедительны и неоспоримы. Сейчас трудно поверить, что уровень развития национальных кинематографий в 30-е гг. в большинстве европейских стран, кроме Германии (догитлеровского периода) и Чехословакии, производившей до 40 фильмов в год, был крайне низок. Война и разруха подорвали и без того слабую материальную базу. Даже на одной из лучших европейских студий — «Баррандов» в Праге — парк съемочной и звукозаписывающей техники пришел в негодность, не было пленки. Еще хуже обстояло дело с творческими кадрами и техническим персоналом. В этих сложных условиях советские кинематографисты оказали своим зарубежным коллегам большую и разностороннюю помощь. Советские специалисты помогали строить новые киностудии в Софии, Бухаресте, Лодзи, оборудовали их современной техникой, консультировали первые фильмы. Кузницей творческих кадров стал ВГИК, принявший десятки студентов из социалистических стран.

Режиссеры, поставившие свои первые фильмы после войны, рассказывали о суровых битвах с фашизмом, об исторических героях, боровшихся за свободу своей родины, о ростках нового сознания, нового отношения к труду.

Конечно, большинство первых фильмов не были свободны от недостатков, сказывалось отсутствие профессионального опыта. Однако уже в конце 50-х — начале 60-х гг. многие социалистические кинематографии совершили мощный рывок и создали фильмы, обогатившие мировое киноискусство. Этому способствовало вдохновение художников, возможность активного сотрудничества режиссеров, взаимовлияние и взаимообогащение социалистических кинематографий. В своих фильмах мастера кино откликнулись на важные, животрепещущие проблемы времени, исходя из своего исторического опыта, широко используя национальные традиции, постигая сущность народного характера. Особое внимание они уделяли разработке антифашистской темы. В антивоенных фильмах, снятых в Болгарии, Югославии, Чехословакии, Польше, можно обнаружить много общего, однако, близкие по своим идейно-художественным принципам, картины разнообразны по проблематике, по киноязыку; это своеобразие порождено национальной спецификой, неповторимым историческим прошлым.

Народы Польши и Югославии в числе первых приняли на себя удар агрессора, и поэтому закономерно героическая тема заняла в кинематографе этих стран особое место. Военной теме был посвящен первый югославский фильм — «Славица» (1947, режиссер В. Африч). А затем в течение нескольких десятилетий кинематографисты этой страны постоянно обращались к так называемому «партизанскому фильму», рас-

сказывая о героической борьбе народной армии. В таких картинах, как «Козара» (1962), «Битва на Неретве» (1969) В. Булайича, «Пятое наступление» (1973) С. Делича, «Ужичкая республика» (1974) Ж. Митровича; «Тринадцатое июля» (1982) М. Шарановича, показаны трудные, трагические и победные события в панораме войны. Кроме эпических картин, сделанных в жанре исторической хроники и воссоздающих достоверные события и факты, югославский кинематограф обращается к изображению судьбы отдельного человека на войне, используя самые разнообразные жанры. Так, например, большим успехом у зрителей пользовались приключенческая трилогия режиссера Х. Крвавца «Диверсанты» (1967), «Мост» (1969, в советском прокате — «По следу тигра»), «Вальтер защищает Сараево» (1972); народная комедия П. Голубовича «Гранатометчики» (1977, в советском прокате — «Отважные»). На материале войны югославские художники ставят важные нравственные проблемы, связанные с личной ответственностью человека за свои поступки, показывают деградацию личности, предавшей свой народ («Запах айвы» М. Идризовича, 1982).

Фильмы о войне составили золотой фонд польской кинематографии. С освоением антифашистской темы связана международная слава «польской школы», расцвет которой пришелся на конец 50-х гг. «Последний этап» (1948) В. Якубовской, «Героика» (1958) А. Мунка, «Канал» (1957) и «Пепел и алмаз» (1958) А. Вайды и другие польские ленты вошли в историю мирового кино. В основу многих фильмов о войне положены конкретные события. В «Покушении» (1959) режиссер Е. Пассендорфер воссоздал известный факт покушения на эсэсовского генерала, совершенного в центре Варшавы группой молодых подпольщиков. В фильме «Вестерплатте» (1967) режиссер С. Ружевич рассказал об истории героической обороны побережья, когда небольшой отряд бойцов в течение нескольких дней сдерживал превосходящие силы противника. Широкой популярностью у зрителей разных поколений пользовались телевизионные сериалы — «Ставка больше, чем жизнь» А. Коница и Я. Моргенштерна и «Четыре танкиста и собака» К. Наленцкого.

Первым художественным фильмом, созданным на киностудии ДЕФА, стала картина В. Штаудте «Убийцы среди нас» (1946), говорившая о личной ответственности немцев за преступления нацизма. Глубокий анализ нравственных язв фашизма был предпринят в фильме «Ротация» (1949, в советском прокате — «Коричневая паутина») В. Штаудте, «Лисси» (1957) и «Профессор Мамлок» (1961) К. Вольфа. В фильме «Приключения Вернера Хольта» (1965) режиссер И. Кунерт вскрыл механизм «оболванивания» человека, вовлечение его в преступные авантюры гитлеровских главарей. В кино ГДР есть немало картин, показывающих сопротивление честных людей, преодолевающих страх и поднимающихся на борьбу. В их числе — картины «Красная капелла» (1970), «Голый среди волков» (1962), «Пять патронных гильз» (1960), «Невеста» (1981, в советском прокате — «Дом с тяже-

Кадр из польского фильма «Березняк». 1971. Режиссер А. Вайда. В главной роли Д. Ольбрыхский.



лыми воротами») и др.

Проблему ответственности личности за совершенные фашизмом преступления убедительно исследовали видные венгерские режиссеры З. Фабри («Два тайма в аду», 1961; «Венгры», 1978; «Пятая печать», 1976), А. Ковач («Холодные дни», 1966, в советском прокате — «Облава в январе»; «Октябрьское воскресенье», 1979; с ФРГ), И. Сабо («Доверие», 1979; «Мефисто», 1981; с ФРГ, в советском прокате — «Мефистофель»).

Теме борьбы с фашизмом посвящены работы албанских кинематографистов: «Сильнее смерти» (1974, режиссеры Г. Эребара и П. Милкани); «Группа Сопротивления» (1976, режиссер Г. Гакани) и др.

Лучшие антифашистские фильмы, созданные в Румынии, Болгарии, Чехословакии, призывают людей быть бдительными к проискам врагов мира, активно участвуют в патриотическом воспитании, давая зримые образцы героизма и мужества.

Особое внимание кинематограф социалистических стран всегда уделял исторической теме, показывая драматические периоды отечественной истории. Серьезность подхода болгарских кинематографистов к изображению прошлого во многом обусловлена национальной историей, полной трагических столкновений и суровых испытаний. Несмотря на тяжелые нравственные и духовные последствия иноземного нашествия, длившегося несколько столетий, болгарский народ сумел сохранить и уберечь свою национальную самобытность. Первым историческим полотном стал фильм «Под игом» (1952) режиссера Д. Даковского, посвященный национально-освободительной борьбе болгарского народа против османского ига. К этой теме обращены совместные советско-болгарские фильмы «Герои Шипки» (1955) режиссера С. Д. Васильева и «Юлия Вревская» (1978) режиссера Н. Коробова, а также многосерийные телевизионные эпопеи: «Апостолы» Б. Шаралиева (по «Запискам болгарских

восстаний» З. Стоянова) и «Мера за меру» Г. Дюлгера. 1300-летней годовщине основания болгарского государства посвящены фильмы «Хан Аспарух» (1981, режиссер Л. Стайков), «Константин Философ» (1983, режиссер Г. Стоянов), «Борис I» (1984, режиссер Б. Шаралиев).

В румынском кино также создано немало исторических лент. В одних фильмах рассказывается о подлинных исторических героях — вожаках национальных восстаний против поработителей, народных мстителей — гайдуках (фильмы «Тудор», 1963, режиссер Л. Брату; «Пинтя», 1978, режиссер М. Молдаван). В других — действуют герои придуманные. Переплетение исторических фактов с легендой, народной молвой отличает такие фильмы, как «Даки» (1967) С. Николаеску и «Колонна» (1968) М. Дрэгана. К этому направлению историко-романтического фильма можно отнести работу известного режиссера С. Николаеску «Бессмертные» (1974). Она повествует о горстке воинов из армии румынского господаря Михая Храброго, мужественно сражавшихся с врагами.

Говоря об историческом фильме в кино социалистических стран, следует назвать югославскую картину «Крестьянское восстание 1573 года» В. Мимицы (1975); «Гуситскую трилогию» («Ян Гус», 1955; «Ян Жишка», 1956; «Против всех», 1958) чехословацкого режиссера О. Вавры; такие известные польские фильмы, как «Фараон» (1966) Е. Кавалеровича, «Пан Володыевский» (1969) и «Потоп» (1974) Е. Гофмана. Историческому прошлому посвящен совместный советско-албанский фильм «Великий воин Албании Скандербег» (1954) режиссера С. И. Юткевича.

Г. Зимон в роли Эрнста Тельмана в фильме «Эрнст Тельман — вождь своего класса». 1955. Режиссер К. Метциг. ГДР.



Кадр из венгерского фильма «Отец». 1966. Режиссер И. Сабо. В главной роли — М. Габор.

Кадр из болгарского фильма «Хан Аспарух». 1981. Режиссер Л. Стайков.



Современная тема по праву занимает центральное место в творчестве мастеров экрана социалистических стран. Лучшие фильмы вовлекают зрителя в размышления о жизни, показывают человека в сфере материального и духовного производства, выступают против негативных явлений, утверждают социалистический образ жизни, размышляют о молодом герое, наблюдая за процессом формирования его личности. В картинах чехословацкого режиссера К. Кахини «Я умею прыгать через лужи» (1970), «В ожидании дождя» (1978), «Смерть мухи» (1976), «Золотые угри» (1979), «Фанди, о Фанди!» (1983) показан внутренний мир молодого человека, вступающего в жизнь. Герои этих картин — неукротимые, эмоциональные, упорные и сомневающиеся — отвергают любые моральные компромиссы. Детям и подросткам посвятил свое творчество чехословацкий режиссер Й. Пинкава. В его творческом активе картины «Пять крон», «Ведь мужчины не плачут» и др. Подростки любят увлекательное зрелище, особенно сказки; чехословацкие режиссеры стали признанными масте-

рами в этом жанре. О. Липский поставил музыкальную комедию «Да здравствуют духи!» (1977), В. Ворличек — «Три орешка для Золушки» (1974, с ГДР), М. Голлы — «Соль дороже золота» (1982), Ю. Якубиско — «Перинбаба» (1982), П. Швец — «Сказку об отважном кузнеце». В болгарском кино много внимания детской теме уделяют режиссеры И. Грыбчева («Экзамены некстати», 1974; «Ни с кем», 1975), М. Евстатиева («Мгновения в спичечном коробке», 1979; «Похищение в желтом», 1981; «Секретное оружие», 1982; «Муж для мамы», 1985; «Амиго Эрнесто», 1986), Д. Петров («Ежи рождаются без колючек», 1971; «Собака в ящике», 1981). Говорить с экрана о молодых, использовать яркие формы для выражения серьезных мыслей стремятся и венгерские режиссеры. О храбром юноше Янко рассказывает картина М. Маркоша «Звездноглазый», чудесами кинотехники поражает фильм Я. Рожи «Шабаш ведьм», успехом у зрителей пользовались фильм «Бедный Джонни и Арника», а также мультипликационные ленты А. Даргаи «Мати Лудаш» и «Вук».

Кадр из чехословацкого фильма «Соколово» (совместно с СССР). 1974. Режиссер О. Вавра.



Кадр из югославского фильма «Битва на Неретве». 1969. Режиссер В. Булайич.



До сих пор мы говорили о кинематографе европейских социалистических стран. Однако искусство наших друзей невозможно сегодня представить без кинематографа Монголии, КНДР, Вьетнама и Кубы. О киноискусстве КНР вы прочтете в специальной статье «Китайская кинематография».

Тема революции, ломки старого и рождения нового: новых людей, мировоззрения, быта, морали и т. д. — наиболее полно была воплощена в таких монгольских фильмах, как «Хатанбатор» («Великая судьба») Г. Жигжидсурэна, «Чабан Найдан» Н. Нямдава, «Пять

тов и американских агрессоров» («Пэктусан», режиссер Ом Гильсон; «Цветочница», режиссеры Чхве Иккю, Пак Хак). В раскрытии этой темы широко использовался жанр политического детектива («Азалия» в тылу врага», режиссер О. Бёнчхо; «Репорт-36», режиссер Ким Гирхо). Среди лучших фильмов на современную тему можно назвать картины «Девушка-директор» (режиссер Ким Доккю), «Провод высокого напряжения» (режиссер Чхве Намхён).

Только после революции 1959 г. на Кубе появились реальные условия для создания подлинно националь-

Кадр из кубинского фильма «Одиссея генерала Хосе». 1968. Режиссер Х. Фрага.



Кадр из монгольского фильма «Прозрачный Тамир». 1973. Режиссер Р. Доржпалам.



цветов радуги» (1978) Б. Нагнайдоржа, «Начало большого пути» (1978) Б. Сумху и некоторые другие. Авторы названных фильмов искали для воплощения своих мыслей оригинальную форму, стремились уйти от привычных штампов. О людях и делах сегодняшней Монголии рассказывают фильмы «Все из-за близнецов» (1977) Д. Жигжида, «Жена» (1975) Б. Сумху, «Запах земли» (1978) Х. Дамдина, «Встреча» (1974) Н. Нямдава.

Для вьетнамского кинематографа долгое время главной темой творчества оставалась патриотическая тема, связанная с борьбой вьетнамского народа против американских агрессоров. Человек и война, нравственный аспект проблемы — вот что прежде всего интересует художников в фильмах о борьбе и победе, снятых в 70-х — начале 80-х гг.: «17-я параллель: дни и ночи» и «Девочка из Ханоя» режиссера Хай Ниня, «Опустошенное поле» режиссера Нгуен Хонг Шена. Партизанская война, увиденная глазами детей, предстает в фильме Нгуена Хань Зы «Когда мамы нет дома».

Ведущей темой кино КНДР остается историко-революционная и патриотическая тема, связанная с борьбой корейского народа против японских оккупан-

ного киноискусства. Особое значение в становлении кубинского кино имели хроника, документальные фильмы. Наряду с историко-революционной темой, запечатлевшей отдельные этапы борьбы за освобождение, кубинские кинематографисты много внимания уделяют разработке современной темы. Она отражена в лентах «Смерть бюрократа» (1966) и «Воспоминание об отсталости» (1968) режиссера Т. Гутьерреса Алеа, «Учитель» (1977) режиссера О. Кортасара, «Портрет Тересы» (1979) режиссера П. Вега. Антиимпериалистическую направленность имеет фильм-притча «Роза ветров» (1983) режиссера П. Гусмана (см. также *Латинской Америки кинематография*).

В Лаосе и Кампучии делает первые шаги документальное кино, хроника.

С каждым годом крепнут творческие узы, связывающие кинематографистов социалистических стран. Они обмениваются фильмами, проводят Недели фильмов социалистических стран в Советском Союзе, Дни советского кино в социалистических странах, приглашают на съемки актеров братских стран, проводят научные симпозиумы и творческие конференции. Углубляется сотрудничество между кинематографистами социалистических стран в области совместного

Кадр из вьетнамского фильма «Пламя в горах».



производства фильмов, кинотехники, технологии производства фильмов и киноплёнки. В сотрудничестве с кинематографиями братских стран у нас создано более 70 художественных лент, десятки документальных и научно-популярных картин. Наряду с фильмами на военном («Туннель», «Единственная дорога», «Помни имя свое», «Майские звезды», «Солдаты свободы», «Через Гоби и Хинган») и историко-революционном материале («Олеко Дундич», «Большая дорога», «Псевдоним: Лукач», «Черные сухари», «Первый курьер», «Урок истории») выпускаются картины о современности («Под одним небом»), музыкальные, приключенческие ленты, фильмы для детей и юношества.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН ТЕАТР

После второй мировой войны в ряде стран Европы и Азии, а в 1959 г. на Кубе начался исторический этап их национального возрождения и социального обновления, связанный с установлением народной власти.

Победа сил прогресса и социализма над фашизмом кроме военно-политического имела также и огромное моральное значение. И театральное искусство первых послевоенных лет, отражая высокую трагедию беспримерной народной борьбы, было вместе с тем насыщено настроениями торжества, радостью от сознания того, что удалось отстоять, сохранить, восстановить важнейшие гуманистические ценности культуры.

К 1948 г. ведущие театры в странах, вставших на путь строительства социализма, были национализиро-

ваны; тем самым было покончено с коммерческим предпринимательством в театральной жизни, с отношением к сцене как к источнику увеселения мещанской публики. Новый театр наследует прогрессивные традиции национальной культуры в каждой из этих стран, развивая на этой основе программу просвещения широких народных масс средствами театрального искусства.

Театры социалистических стран и *советский театр* развиваются и взаимно обогащаются в тесном творческом содружестве.

В послевоенное время в драматургии и на сцене театров социалистических стран видное место занимают темы войны, героической борьбы народов с фашизмом.

Эти темы отражены и албанскими театрами. В развитии театральной культуры **Народной Социалистической Республики Албании** большую роль сыграли любительские театры. Первый профессиональный театр в стране — Народный театр в Тиране был создан в 1944 г. Репертуар театров включает пьесы национальных драматургов, исторические и современные, пьесы классической драматургии.

В **Народной Республике Болгарии** с установлением народно-демократического строя началось возрождение демократических традиций в театральном искусстве, использовался и опыт агитационного пролетарского театра 20-х гг.

Известный режиссер Николай Массалитинов (1880—1961) развивал на болгарской сцене направление психологического реалистического театра. В 1944 г. он поставил в софийском Народном театре имени И. Вазова пьесу М. Горького «Враги», имевшую большой успех.

Для режиссерского искусства Бояна Дановского (1899—1974) были характерны ярко сценические, контрастные, условные формы. Среди его лучших постановок «Клоп» В. В. Маяковского, «Карьера Артура Уи» Б. Брехта и др. Творческая деятельность Бояна Дановского в Народном театре, а затем в софийском Государственном Сатирическом театре, которым он руководил много лет, способствовала повышению профессионального уровня этих театральных коллективов. Дановский привил болгарским актерам вкус к аналитическому мышлению, помог им отказаться от игры «по старинке», от так называемой интуитивной манеры.

Театральное искусство Болгарии нуждалось в создании современной национальной драматургии. Ощущали эту назревшую потребность не только традиционные театры, но и новые театральные коллективы, возникшие в 50—60-х гг. в Софии и в других городах: Сатирический театр, театр «Слеза и смех», «Театр поэзии», «Театр 199» и др.

Важное место на болгарской сцене заняла героико-революционная драма. Это один из самых трудных жанров в искусстве: драматурга, режиссера и актеров подстерегает опасность абстрактной патетики, ходульного возвеличения положительного героя. Но болгарским драматургам, мастерам этого жанра: Камену

Зидарову, Ивану Радоеву, Димитру Димову — удалось в своих пьесах достичь органического сочетания исторической, почти документальной достоверности сюжетов с живым изображением человеческих характеров.

«Царская милость» К. Зидарова возвращает нас к событиям первой мировой войны и показывает процесс мучительного прозрения простой болгарской женщины Ирины Родионовой, вступившей в неравную борьбу с царем Фердинандом, который привел Болгарию на грань национальной катастрофы. Ее судьба близка судьбе Ниловны из романа М. Горького «Мать».

Символично само название антифашистского спектакля, поставленного по пьесе И. Радоева «Красное и коричневое». На сцене документально восстанавливались эпизоды Лейпцигского процесса — судилища над коммунистом Георгием Димитровым, устроенного в гитлеровской Германии.

Один из популярных спектаклей болгарской сцены 70-х гг. — «Привал в Арко Ирис» (по пьесе Д. Димова) рассказывал о героических интернациональных бригадах, боровшихся на стороне Республики во время гражданской войны в Испании. В этом спектакле впечатляющий образ болгарского командира, известного испанцам под вымышленным именем Эстасислао Браво, создал известный болгарский актер Любомир Кабакчиев.

И в 60-е, и в 70-е гг. в болгарском театральном искусстве наряду с историко-героическими спектаклями, с остро публицистическими пьесами Г. Джагарова («Прокурор», «Эта маленькая земля») не менее значительное место заняли пьесы камерно-психологического, лирического плана, возникла драматургия «поэтической волны». Театры ставят ряд лирических, «исповеднических» спектаклей по пьесам И. Пейчева («Каждым осенним вечером»), В. Петрова («Когда танцуют розы»), Н. Хайтова («Тропинки»). Драматургия «поэтической волны» открывала перед зрителями целый мир незаметной, неброской поэзии будней, размышлений, сомнений, волнений обычных людей, похожих на тех, кто сидел в зрительном зале.

В последнее десятилетие на болгарской сцене все более заметным становится еще одно самобытное явление — фантастические спектакли-притчи по пьесам Й. Радичкова «Январь», «Попытка полета». Творческое воображение этого драматурга раскрывает перед зрителями самые истоки народного болгарского фольклора, свободно соединяет реальное с фантастическим, открывает простор режиссерской фантазии, актерской импровизации.

Среди талантливых болгарских режиссеров среднего и молодого поколений — Филипп Филиппов, Методи Андонов, Юлия Огнянова, Леон Даниел, Николай Люцканов, Младен Киселов.

Отличительные черты болгарских актеров — яркий сценический темперамент, характерная выразительность. В классических постановках, в частности пьес Н. В. Гоголя, развернулось дарование Георгия Калоян-

чева, в шекспировском репертуаре — Стефана Гецова, в современных пьесах — Невены Кокановой, Цветаны Маневой, Наума Шопова, Стефана Дананилова.

Кроме Софии известными центрами болгарского театрального искусства являются Пловдив и Варна.

В последние годы получили распространение *малые сцены* — музыкально-поэтические, сатирические, театры скетчей, маленькие кафе-театры.

В Венгерской Народной Республике после 1945 г. обновление театра открыло широкий доступ на сцену произведениям национальной классики. Так, например, имела большой успех комедия Г. Чики «Дармеды», написанная еще в середине XIX в.; зритель воспринимал ее как сатиру на недавнее прошлое. Получают сценическую жизнь и современные венгерские пьесы, созданные после войны или в первые послевоенные годы. Известный драматург этого времени — Лайош Мештерхази (1916—1979) пишет в 1958 г. пьесу «Люди из Будапешта», обошедшую все сцены Венгрии. В жанре драмы-хроники, отразившей жизнь одного поколения, Мештерхази показал судьбы семерых героев, школьных товарищей, которых суровые испытания войны и антифашистской борьбы развели по разные стороны баррикады: один из них, сделавшийся фашистом, становится причиной гибели своих бывших друзей — антифашистов. Напряженный нравственный поиск смысла жизни ведут герои другой пьесы этого драматурга — «Одиннадцатая заповедь», написанной в 1961 г.

Ощущая интерес новой зрительской аудитории к истории своей страны, венгерские театры осуществляют такие постановки, как героический спектакль «Пламя

Сцена из спектакля «Разбойники»
К. Чапека. Театр «На Виноградах».
Прага. ЧССР.



Сцена из спектакля «Леший» А. П. Чехова в Будапештском театре имени И. Мадача. ВНР.



Сцена из спектакля «Тигр и гиена» Ш. Петёфи. Театр «Талия». Будапешт. ВНР.



факела», посвященный событиям революции 1848 г. и национально-освободительной борьбы под руководством Л. Кошута.

В произведениях национальной классики венгерское театральное искусство находит художественный материал для осмысления славных страниц отечественной истории. Так, на сцене будапештского Национального театра режиссер Эндре Мартон поставил спектакль по исторической пьесе Имре Мадача «Последние дни Чака». Главную роль патриота Чака, вступившего в неравную борьбу с иноземным королем-поработителем, сыграл известный актер Имре Шимкович. Вскоре он создал в этом театре впечатляющий образ Адама в другой пьесе И. Мадача — «Трагедия человека», поставленной старейшим режиссером Тамашом Майором. Этот спектакль стал своего рода идейно-художественным манифестом венгерской сцены 60—70-х гг. Он доказал, что во внешне скупых сценических формах, средствами современной интеллектуальной актерской игры, в лаконичном декорационном оформлении можно воплотить глубокий философский смысл драматического произведения.

Классический репертуар — национальный и зарубежный — открывает поистине безграничные возможности для выражения режиссерских и актерских индивидуальностей. В начале 60-х гг. на венгерскую сцену пришло новое поколение режиссеров, некоторые из них учились в Москве и Ленинграде. Будапештский театр имени И. Мадача возглавил Отто Адам, где он вскоре с успехом поставил «На дне» М. Горького и некоторые пьесы Б. Брехта. Руководителем известного театра «Вигсинхаз» («Театр комедии») стал Карой Казимир, прославившийся постановкой пьесы «Клоп»

В. В. Маяковского. В 70-е гг. в качестве главного режиссера театра «Талия» К. Казимир осуществил целый ряд постановок современных венгерских пьес. В эти же годы обратил на себя внимание оригинальной интерпретацией драм А. П. Чехова режиссер Иштван Хорван.

В числе замечательных венгерских актеров можно назвать Клару Толнаи, Мари Тёрёчик, Эву Руткаи; могучий, «шекспировский» сценический темперамент присущ искусству Ференца Бешшени, утонченный психологизм — ролям в исполнении Миклоша Габора и Ивана Дарваша. Одна из лучших актерских работ М. Габора — Гамлет в одноименной трагедии У. Шекспира, И. Дарваша — несчастный, безумный Поприщин в спектакле «Записки сумасшедшего» по Н. В. Гоголю. Среди актеров молодого поколения — Петер Хусти, Габи Иобба и другие.

Оживленную зрительскую реакцию, как правило, вызывают спектакли по пьесам одного из наиболее острых современных драматургов — Иштвана Эркеня. Его гротескные трагикомедии обличают психологию мелкого обывателя, духовного мещанина, приспособленчество которого, склонность к компромиссам нередко приводят к попранию лучших гуманистических идеалов, к торжеству грубой силы, унижению человека. Таких и «тихий», и воинствующих мещан Эркеня высеял в пьесах «Кровная родня» и «Тоот и другие».

Значительные спектакли можно видеть не только в столице. Постановки периферийных театров (в Сольноке, Капошваре) не раз становились событиями в культурной жизни страны. Так, например, именно периферийный театр в городе Кечкемете «открыл» одну из лучших пьес Эркеня — «Кошки-мышки».

Целый ряд мини-театров, сцен студийного типа созданы в 70-е гг. в Будапеште и других городах. Среди них наиболее популярны «Микроскоп» — театр политической сатиры и «Театр 25» под руководством известного драматурга Ласло Дюрко, автора сценических притч, своеобразных драм-баллад. В их сюжетах используются издавна известные литературные мотивы, герои взяты из числа «вечных» литературных образов. Но в то же время драматург придает им остросовременное — патетическое, поэтическое или сатирическое звучание. В таком ключе разыгрывались спектакли «Любовь моя, Электра» и «Рыцарь печального образа» — о Дон Кихоте и Сервантесе, пользующиеся особым успехом у молодых зрителей.

История театра Германской Демократической Республики началась сразу же после разгрома нацизма, еще до ее провозглашения — 7 октября 1949 г.

Германия до прихода к власти фашистов в 1933 г. была одной из ведущих «театральных держав» Запада, но годы фашистской диктатуры нанесли ее искусству тяжелейший урон: погибли многие выдающиеся деятели театра, значительная часть театральных зданий была разрушена. Однако наибольший ущерб театральное искусство потерпело от разрушения его гуманистических основ, от извращения реалистических принципов. Для возрождения этого искусства нужно было отыскать главные точки опоры, которые были найдены в традициях мировой и немецкой классики, в советском и прогрессивном мировом театре, а также в традициях революционного рабочего театра 20-х — начала 30-х гг. (см. *Советский театр, Политический театр*). Руководящую роль в этом процессе сыграла Социалистическая единая партия Германии (СЕПГ).

К 1949 г. обозначились ведущие исторически уже себя зарекомендовавшие театральные коллективы: Немецкий театр и Государственная опера в Берлине, Немецкий Национальный театр в Веймаре, Государственный театр в Дрездене и новые: «Берлинер ансамбль», Комическая опера, Театр имени М. Горького в Берлине. Там же в 1950 г. появился театр «Дружба» — ведущий из числа детских театров, созданных в 5 городах ГДР. В настоящее время в республике работают свыше 100 театров, большинство из которых по давней традиции включают в себя драматическую, оперную и балетную труппы. Возглавляет театр интendant, ему помогает литературная часть во главе с шеф-драматургом, играющая важную роль в формировании репертуара и разработке (совместно с режиссером) концепции спектаклей.

Важную роль в становлении театра ГДР сыграли возвратившиеся из эмиграции драматурги Фридрих Вольф (1888—1953), *Бертольд Брехт*, Густав фон Вангенхайм (1895—1975), режиссер Максим Валентин (1904—1987), которому принадлежит идея создания первого в Германии театрального института по примеру Советского Союза, а также инициатива всемерной популяризации и изучения творческого мето-

да *К. С. Станиславского*. К середине 50-х гг., когда республика приступила к строительству основ социализма, театральными центрами кроме Берлина стали Лейпциг, Дрезден, Веймар, Росток, Карл-Маркс-Штадт. Именно там возникали важные инициативы и движения в театральном искусстве.

Постепенно в театральной жизни ГДР выявились разные направления. Брехтовское — связанное с брехтовской эстетикой и практикой не только «Берлинер ансамбля», но и с деятельностью ученика Брехта Бенно Бессона (р. 1922). Горьковско-чеховское направление, в котором ведущую роль играл возглавивший в 1963 г. Немецкий театр режиссер и актер Вольфганг Хайнц (1900—1985). Направление, ориентированное преимущественно на традиции революционного рабочего театра, к которому принадлежал интendant Немецкого театра Вольфганг Лангхофф (1901—1966), поставивший спектакли «Юлиус Фучик» по пьесе советского драматурга Ю. Буряковского «Прага остается моей» и «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского с Э. Бушем в главных ролях. Соответственно развивалась и драматургия ГДР, наиболее яркими представителями которой ныне являются Хайнер Мюллер (р. 1928), Хельмут Байерль (р. 1926), Фолькер Браун (р. 1939), Клаус Хаммель (р. 1932).

В середине 60-х гг. обратила на себя внимание группа театральных деятелей во главе с режиссерами Хорстом Шёнеманном (р. 1927) и Герхардом Вольфрамом (р. 1921); они многое сделали для развития отечественной современной драмы. Опыт их работы в городе Халле (1965—1972), а с 1980 г. в Дрездене свидетельствует о плодотворных усилиях по созданию театров-ансамблей, образцом для которых служит МХАТ.

На всем протяжении истории театра ГДР его достижения неизменно связаны с постановками пьес драматургов братских социалистических стран, в первую очередь советских. «Дракон» Е. Л. Шварца, поставленный в Немецком театре Б. Бессоном в 1965 г., был показан свыше 700 раз. С середины 70-х гг., когда драматургия ГДР оказалась в сложном положении, будучи поставленной перед необходимостью поиска новых тем, именно советские драматурги: В. С. Розов, И. М. Дворецкий, В. Ф. Тендряков, А. В. Вампилов, М. М. Рошин, А. И. Гельман, М. Ф. Шатров, А. П. Штейн — заняли ведущее место в репертуарах всех театров республики. Поднятые в их пьесах политические, общественные, нравственные проблемы оказались близкими и гражданам ГДР.

Театр ГДР богат выдающимися актерскими талантами. Елена Вейгель (1900—1971), Эрнст Буш (1900—1980), Эккерхард Шалль (р. 1930), Гизела Май (р. 1924) принесли театру ГДР мировую славу. Среди талантливых режиссеров нового поколения — Альберт Хеттерле, ныне возглавляющий Театр имени М. Горького, Фридо Зольтер — режиссер Немецкого театра, Томас Лангхофф, Кристоф Шрот, ставящие спектакли во многих театрах в ГДР и за ее пределами.

Сцена из спектакля «Потерянное письмо» И. Л. Караджале. Национальный театр имени И. Л. Караджале. Бухарест. СРР (справа).

Сцена из спектакля «Эта маленькая земля» Г. Джагарова. Народный театр имени И. Вазова. София. НРБ.



В Польской Народной Республике с первых же дней освобождения начинается возрождаться театральное искусство. Первые драматические спектакли были поставлены в Люблине уже в 1944 г.; в 1945 г. открываются театры в Лодзи и Кракове, в 1946 г. — в Варшаве. Активно включаются в творческую работу те прогрессивные деятели польской культуры, которые еще в довоенный период развивали демократическое направление в театральном искусстве: известный режиссер Леон Шиллер, крупнейшие актеры Юлиуш Остерва, Стефан Ярач, драматурги Леон Кручковский, Ярослав Ивашкевич.

Выдающийся деятель польской сцены, режиссер, педагог, теоретик театра Леон Шиллер (1887—1954) в послевоенное время возглавил ведущие театры в Лодзи и Варшаве, где ставил произведения национальной драматургии, Шекспира, Горького. Целью режиссерского творчества Шиллера было воплощение на современной сцене произведений польской романтической классики в формах масштабного зрелища, сочетающего высокую поэзию слова, актерскую пластику, современную *сценографию*. Такие зрелища он называл монументальным поэтическим театром. Шиллер основал Высшие театральные школы в Лодзи и Варшаве, был создателем Союза артистов польской сцены, воспитал целое поколение режиссеров.

В первое послевоенное десятилетие театральное искусство стремится осмыслить огромный нравственный опыт борьбы народов с фашизмом; антифашистская пьеса, антифашистский спектакль активно привлекают внимание зрителей. Драматург Леон Кручковский (1900—1962), бывший узник лагеря для военнопленных, в своих пьесах «Немцы», «Возмездие», «Первый день свободы» анализирует социальные причины и пагубные последствия фашизма, обна-

жает опаснейшую позицию прекраснодушного невмешательства, выводит на подмостки сцены героев, готовых к решительной борьбе со злом. Его пьесы, построенные на острых конфликтах, изображающие яркие характеры, ставили героев перед необходимостью нравственного выбора.

В драмах Е. Брошкевича («В Польше рожденный»), Т. Ружевица («Картотека»), С. Гроховяка («Шахматы», «Партитура для деревянного инструмента»), Э. Брыля («Ноябрьская пьеса») тема антифашистского Сопротивления получает дальнейшее развитие, раскрываясь через исторические факты и подлинные события или в форме поэтической драмы, пьесы-притчи. Многие замечательные спектакли польской сцены 60—70-х гг. были созданы на основе этих пьес выдающимися польскими режиссерами Эрвином Аксером, Адамом Ханушкевичем, Кристиной Скушанкой и другими.

Остро ставят важные нравственные проблемы современной жизни пьесы К. Хоиньского, Я. Ирединского. Начиная с 60-х гг. большую популярность у зрителей завоевали спектакли по пьесам сатирика С. Мрожека.

Наиболее характерные черты театральной культуры Народной Польши — приверженность постановщиков и актеров национальной романтической классике, умение через воплощение классических образов в оригинальной трактовке вести с сегодняшним зрителем острый идейно-нравственный диалог. Спектаклями, признанными критиками и зрителями выдающимися театральными событиями, стали две постановки крупнейшего современного польского режиссера Конрада Свинарского — «Дзяды» А. Мицкевича и «Освобождение» С. Выспяньского (обе осуществлены на одной из лучших польских сцен — в краковском «Старом театре» в 1973 и 1974 гг.).

В режиссерском искусстве К. Свинарского богатое постановочное воображение подчинено строгому интеллектуальному анализу. В юности он был учеником *Б. Брехта*, у которого воспринял мастерство социально-острой, «жесткой» характеристики персонажей. Вместе с тем его спектакли отличаются поэтичностью, психологической тонкостью, пластической красотой сценического цвета и света. Все эти качества проявились в новаторской постановке «Дзядов». Спектакль поражал зрителей своей необычностью. Он разворачивался в свободно распахнутом пространстве и, вынесенный за пределы сцены, охватывал зрительный зал, балконы и лестницы театра и даже часть прилегающей городской площади. Глубоко драматическое звучание спектакля достигалось и отсветами пламени горящих костров, и трагическим полнозвучием музыки, и напряженной выразительностью актерской игры.

В постановке другой пьесы С. Выспяньского — «Свадьба» (1965) режиссер А. Ханушкевич в варшавском «Театре Повшехны» предпринял своего рода ироническую полемику с Выспяньским и разыграл все действие на беспрерывно вертящемся сценическом круге, с использованием декораций потешного кукольного балаганчика, выдвинув на первый план осмеяние маленькой «ярмарки тщеславия» польского шляхетского общества начала XX в.

Благодаря своеобразным спектаклям, возрождающим сюжеты и формы старинного польского театра («Слово о хвалебном воскресении господнем», «Жизнь Иосифа»), стал известен режиссер Казимеж Деймек. Взяв за основу старопольские драмы XVI—XVII вв., он превратил их в яркие, остроумные, слегка пародийные зрелища.

Польская сцена богата актерскими дарованиями. В ведущих театрах Варшавы, Кракова, Вроцлава, Гданьска, Лодзи выступают талантливые актеры Тадеуш Ломницкий, Густав Холубек, Збигнев Запасевич, Даниэль Ольбрыхский, Ежи Трэля, Войцех Пшоняк, Ирена Эйхлерувна, Александра Шлёнска, Майя Коморовска, Анна Полони, Тереса Будзиш-Кшижановска и другие.

В польском театре сосуществуют самые различные театральные направления и формы со всем их богатством и разнообразием.

Многие театры мира восприняли и используют опыт польского Театра-лаборатории под руководством Ежи Гротовского, где в экспериментальных условиях были опробованы разные формы актерского тренинга, выявлялись и развивались «скрытые резервы» искусства перевоплощения.

Движение любительских *малых сцен*, начавшееся еще в конце 50-х гг., так же как и регулярно проводимые фестивали и конкурсы («театр одного актера» и др.), придают театральной жизни Польши динамизм, вызывают приток свежих сил.

Так же как и в других странах, вступивших на путь социалистического развития, театральное искусство **Социалистической Республики Румынии** после

освобождения страны в 1944 г. стало возрождаться на новых, демократических началах. В 1947 г. был принят «Новый закон о театрах», создан «Высший совет драматической литературы и музыкального творчества», несколько позже в Бухаресте возник Институт театра и кино.

Румынский театр нуждался в новой, современной драматургии. Ее создали драматурги, рассказавшие о становлении характера рабочего человека, коренных изменениях в городе и на селе. Одновременно румынские драматурги и театральные режиссеры обратились к традициям национальной драматургии XIX в.: сатирических комедий *И. Л. Караджале*, лирических драм *М. Себастиана*, публицистических «драм идей» (см. *Восточной и Юго-Восточной Европы стран театр*). Продолжателями традиций «драм идей» стали Хория Ловинеску (его пьесы «Разрушенная цитадель», «Гостиница на перекрестке» остро ставили вопрос о гибели мира индивидуализма) и Пауль Эверак (в своем творчестве он исследует психологию человека, для того чтобы помочь ему найти свое место в жизни). Лирическое направление театра нашло свое продолжение в оригинальных лирических пьесах *Ал. Миродана*, в которых различные комические и трогательные ситуации помогают влюбленным соединить свои судьбы. Иначе строится поэтический театр *Марина Сореску*. Певец старинных легенд и преданий, он видит вечный источник обновления души современника в живительных родниках народной мудрости (пьеса «Источник»).

Аурел Баранга в острых сатирических пьесах «Бешеный ягненок», «Святой Митикэ блаженный» пишет о героях, оказавшихся совсем не теми, за кого их принимали. Застенчивый человек, научный работник, которого все звали «ягненком», находит в себе силы восстать против бюрократизма в науке. Тихий, «блаженный» Митикэ подымает истинную бурю протеста, столкнувшись с возмутительными явлениями карьеризма, приспособленчества. Эти комедийные ситуации достигают памфлетной резкости в пьесе «Общественное мнение». В спектакле разыгрывался «театр в театре»: ставилась как бы неоконченная пьеса, и в процессе репетиций на суд зрителей выносились разные способы борьбы с ложью и подлостью во имя восстановления справедливости.

В Румынии работают 44 драматических театра, а всего — 130 театральных и музыкальных коллективов. Целое поколение режиссеров сформировалось уже при народной власти, и среди них — *Ливиу Чулей*, прославившийся своими работами в области мировой классики, одна из лучших его постановок — пьеса *М. Горького «На дне»*.

Румынские актеры особенно известны своим комедийным дарованием, ярко проявляющимся в постановках по произведениям мировой, национальной и русской литературы. Славятся в этом отношении и Национальный театр в Бухаресте, и такой небольшой, существующий немногим более 20 лет театр, как «Мик» (само его название означает «маленький»),

и театр, носящий имя выдающейся драматической актрисы Люции Стурдзы-Буландры, и «Театр комедии». Наиболее любимые зрителями спектакли 60—80-х гг. созданы на основе таких прославленных произведений мирового репертуара, как «Ревизор» Н. В. Гоголя (в этом спектакле в роли Хлестакова блистательно выступил актер Радуга Белиган), «Самодуры» К. Гольдони (постановка признана лучшей на фестивале в Венеции, посвященном творчеству Гольдони), «Баня» В. В. Маяковского, блестящие комедии Й. Л. Караджале. В мире комедии, пронизанном народным юмором, соединяющим обличительное бытописание и едкий гротеск, лирику и буффонаду, румынские актеры не знают себе равных.

В Чехословацкой Социалистической Республике после установления народной власти дело культурного развития, эстетического воспитания народа взяло в свои руки государство. Возникли новые театральные коллективы: «Театр молодежи», «Реалистический театр», «Театр сатиры», учебно-студийная сцена «Диск». В Праге и Братиславе были открыты театральные институты.

Первыми спектаклями в освобожденной Праге стали «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучика и трагедия «Ян Гус» Й. К. Тыла о вожде национально-освободительного движения. Чешский театр имеет серьезные сценические традиции. В первые послевоенные годы во главе Пражского Национального театра встали такие крупные деятели, как Ярослав Пруха и Индржих Гонзл. Им принадлежит заслуга воплощения на сцене произведений классика национальной драматургии Йозефа Каэтана Тыла (1808—1856). Ярослав Пруха был также и актером, он создал на сцене Пражского Национального театра галерею незабываемых образов, был талантливым исполнителем роли В. И. Ленина. В спектакле «Белая болезнь» по пьесе К. Чапека Я. Пруха воплотил образ главного героя, доктора Галена, и показал, что за скромной внешностью «маленького», незаметного человека скрывается несгибаемая сила духа. Из любви к людям доктор Гален стремится предупредить распространение среди человечества страшной «белой болезни» трусости, соглашательства, политических спекуляций, открывающих путь диктатуре нацизма.

Пьесы выдающегося чешского писателя Карела Чапека (1890—1938) «Средство Макропулоса» (1922), «Белая болезнь» (1937), «Мать» (1938), созданные в условиях надвигавшейся в мире волны реакции и фашизма, содержат предостережение людям: беречь идею солидарности, противостоять обману, демагогии, насилию.

В конце 50-х и в 60-х гг. в Чехословакии родилось оригинальное направление поэтической драмы. Поэт Витезслав Незвал в пьесе «Сегодня еще не заходит солнце над Атлантидой» прибегает к символам и аллегориям для воплощения мысли о возможной гибели цивилизации, если люди не перестанут обращать достижения научно-технического прогресса во зло человечеству. Иной вариант поэтического размышления

о судьбах людей, более близкий к их повседневной жизни, предложил поэт Франтишек Грубин в пьесах «Августовское воскресенье» и «Хрустальная ночь». В этих произведениях, глубоко анализируя психологию и душевные переживания героев — своих современников, наделяя их лирическим ощущением жизни, он вместе с тем ведет диалог со зрителем об острых проблемах гражданственности.

Известные словацкие драматурги Иван Буковчан и Освальд Заградник также анализируют душевное состояние своих героев. Для И. Буковчана, бывшего участника Словацкого национального восстания 1944 г., пробным камнем проверки человеческой нравственной стойкости становится воспоминание о героическом антифашистском сопротивлении маленькой группы заложников (пьеса «Прежде чем пропоет петух»). О. Заградник, драматург более молодого поколения, находит в своей пьесе «Соло для часов с боем» поистине неисчерпаемый клад человеческой душевности, теплоты, жертвенной любви в среде обычных людей, старых друзей, собравшихся вместе на дне рождения одного из них.

Мировая и русская классика давно заняла почетное место на сценах Чехословакии. В 60-е гг. прославился постановками пьес У. Шекспира и А. П. Чехова выдающийся режиссер Отмар Крейча. В содружестве с известным художником Йозефом Свободой он создал яркий и поэтический театральный мир. В поставленных ими спектаклях сценические образы вырастают до огромного обобщающего смысла, до метафор и символов. В спектакле «Ромео и Джульетта» особая роль в выражении содержания и глубокого смысла шекспировской трагедии принадлежала именно художнику, предложившему своеобразное решение сценического пространства. Свободно подвижные вертикальные и горизонтальные плоскости то сходились, то расходились, как бы символизируя увеличивающуюся между влюбленными пропасть родовой вражды и роковой разлуки. Между этими плоскостями, в черной пустоте повисал ажурный белый балкон — последнее пристанище светлой любви. В постановке «Трех сестер», по замыслу художника, важную роль играл сияющий «световой занавес», который то отгораживал мир чеховских героев от зрительного зала, как бы растворяя их в дымке минувшей эпохи, то, напротив, подчеркнуто-рельефно высвечивал каждого персонажа, каждую деталь обстановки, приближая ее к зрителю и делая происходящее на сцене особенно выпуклым, зримым.

Йозеф Свобода — одна из самых ярких творческих фигур современного чешского театрального искусства, художник-сценограф, наделенный изобретательским даром (см. *Сценография*); ему принадлежит, в частности, открытие двух технических новинок, использующих в театре достижения кино- и телепроекции: «латерна магика» и «полиэкран».

В Праге действует несколько любимых зрителями театров: «На Забрадли», «На Виноградах», «За Браной» и других, они не похожи друг на друга, оригина-

Сцена из спектакля «На грани безумия» М. Крлежи. Югославский драматический театр. Белград, СФРЮ.



нальны в выборе репертуара. Популярностью пользуется и театр пантомимы известного мима Ладислава Фиалки.

В последние годы в театральной жизни заняли ведущее место режиссеры среднего и молодого поколений: Эвалд Шорм, Петер Шерхауфер и другие. Так, П. Шерхауфер уже несколько лет руководит театром «На провазку» («На веревочке»), где с большой выдумкой использует сочетание в одном спектакле актерской игры и марионеток.

Большое развитие получило сценическое искусство Словакии. На сцене Национального театра в Братиславе с особым успехом шли пьесы «Иркутская история» А. Н. Арбузова и «Иванов» А. П. Чехова в постановке режиссера И. Будского. Событием театральной жизни стала постановка классической трагедии «Ирод и Иродиада» П. Гвездослава в Драматическом театре в городе Мартине.

Особенность культурной и художественно-артистической жизни **Социалистической Федеративной Республики Югославии** определяется тем, что это страна многонациональная. Конечно, невозможно уравнивать историко-культурные традиции Хорватии, насчитывающей свыше столетия существования профессиональной сцены, и, к примеру, Македонии, где театр на родном языке стал развиваться только при социализме. Тем не менее в настоящее время каждая национальная культура вносит свой вклад в общую картину театральной жизни страны.

Еще в годы борьбы с фашизмом был создан Театр Народного Освобождения. Этот партизанский театр двигался вместе с Народно-освободительной армией, и естественными декорациями к его спектаклям становились горные склоны и лесные поляны, а театральным реквизитом служили плащ-палатки и солдатские котелки... В этом необычном театре ставили пье-

сы Б. Нушича, А. П. Чехова, Ж. Б. Мольера, Л. М. Леонова. Последний спектакль легендарного коллектива состоялся в ноябре 1944 г. в уже освобожденном Белграде, на сцене Национального театра. Так партизанская передвижная сцена как бы передавала эстафету свободного искусства сцене профессиональной.

В послевоенное время многие из участников партизанского театра внесли свой вклад в формирование театрального искусства страны — академик и критик Иосип Видмар, режиссер Братко Крефт, популярный актер Любиша Йованович. В Белграде организуется новый театральный коллектив — Югославский драматический театр, который впервые в истории Югославии объединяет многонациональные театральные силы.

В столицах всех республик Югославии возникают национальные театры, объединяющие кроме драматической также оперную и балетную сцены. Впервые организуются детские театры — не только в Белграде, но и в таких крупных театральных центрах, как Загреб, Любляна, Нови-Сад. В 1950 г. были созданы академии театра, кино, радио и телевидения в Белграде, Загребе, Любляне. Эти высшие учебные заведения готовят творческие кадры актеров и режиссеров.

Жанровое разнообразие югославской драматургии включает в себя и эпические пьесы об антифашистской борьбе (драматическая трилогия Дж. Лебовича — «Небесный отряд», «Аллилуйя», «Виктория»), и комедии, обличающие новоиспеченное мещанство («Карьера портного Боры» А. Поповича). Одно из примечательных явлений на югославской сцене — спектакли «мифологической драмы». Взяв за основу так называемый «вечный» мифологический или фантастический сюжет, театр ведет со зрителями разговор на темы, вполне современные. Так, например, в трилогии Мирослава Крлежи (1893—1981) «Аретей, или Легенда о святой Анцилле, райской птице» (где действие разворачивается в двух временных пластах — в античном Риме и в Европе 1938 г.) в полуфантастической форме изображаются реальные события югославской истории накануне второй мировой войны, выражаются тревожные раздумья о судьбах интеллигенции.

Зрителям близки и спектакли, в которых в реалистической психологической манере рассматриваются процессы духовного, нравственного становления современного человека нового общества. На равных со сценами давних традиций в этом случае выступают сцены «молодые», чье становление и развитие пришлось на послевоенный период: на македонской сцене зрители с интересом смотрят пьесу «Парадокс Диогена» о сложной судьбе молодого инженера; актуальные пьесы о жизни сельских жителей ставятся в театре Черногории.

Сценическое искусство Югославии, в развитие которого много сил вложили старейшие режиссеры Бранко Гавелли, Боян Ступица и другие, характеризуется сосуществованием различных театральных форм. Так же как и другие социалистические страны, Юго-

Гастроли в СССР традиционного
вьетнамского театра туонг.



славия пережила во второй половине 50-х гг. процесс обновления и «омоложения» театральной жизни. В творчестве режиссеров среднего и молодого поколений: М. Беловича, С. Жигона и других — велись поиски гибких, выразительных сценических решений. Возникли небольшие экспериментальные сцены-студии, большей частью молодежные. Не все из них удержались в театральной жизни надолго, некоторые оказались «однодневками». Но одна из этих студий дала начало знаменитому теперь белградскому театру «Ателье-212», в репертуаре которого преобладают острые по форме, в основном сатирические спектакли.

Югославия — страна многих театральных фестивалей. Каждый год весной в старинном городе Нови-Сад проводится фестиваль современной югославской драматургии. Широко известны осенний Белградский фестиваль авангардных театров (БИТЕФ), фестиваль студенческих театров в Загребе. Особым очарованием обладают театральные и музыкальные спектакли, развешивающиеся в прекрасном древнем городе на Адриатике — Дубровнике: на открытых сценических площадках, крепостных стенах, на берегу моря — во время популярных дубровницких Летних Игр.

Августовская революция 1945 г. во Вьетнаме привела к установлению народной власти, ознаменовала начало строительства социалистического общества. Традиционное театральное искусство **Социалистической Республики Вьетнам** обогащается новой тематикой, рассказывающей о национально-освободительной борьбе вьетнамского народа, о новой жизни в стране. Театр занял ведущее положение в культурной жизни Вьетнама, он отражает заботы и чаяния народа.

Наряду с драматическим театром — кить-ной развивается классический вьетнамский — туонг, для которого характерны условная манера исполнения, отсутствие декораций, важная роль музыки, танца, и кай-льонг, использующий элементы туонга. Популярностью пользуется импровизационный народный театр — тео, а также старинное искусство кукольного театра на воде.

С 1954 г. регулярно 1 раз в 4 года проводятся театральные фестивали профессиональных и самодеятельных коллективов.

В 1957 г. во Вьетнаме создана ассоциация актеров, в 1961 г. открыта Высшая драматическая школа, готовящая творческие кадры для вьетнамских театров.

После образования в 1949 г. **Китайской Народной Республики** в стране возник комитет по проведению театральной реформы. В 1952 г. на первом Всекитайском смотре театра и драмы было представлено 150 пьес 23 видов классического китайского театра (см. *Восточный театр*). До 60-х гг. театр сохранял и развивал лучшие традиции национального искусства. После событий «культурной революции» многие театральные труппы были распущены, театры закрыты. Было разрешено играть всего 8 пьес. Во второй половине 70-х гг. китайское руководство признало ошибочной политику, проводившуюся в отношении театра в годы «культурной революции». С начала 80-х гг. восстановлен традиционный репертуар, вновь открылись десятки театров: Театр музыкальной драмы и Детский театр в Пекине, традиционные театры в Шанхае и других провинциальных городах. Работают театральные учебные заведения (Китайская театральная академия, Пекинская городская школа, Шанхайская театральная школа и др.) и научно-исследовательские учреждения (Центральный научно-исследовательский институт пекинской музыкальной драмы, Китайский театральный научно-исследовательский институт и т. д.). Выходят журналы и другие периодические издания по вопросам театральной жизни: «Народный театр», «Театр Шанхая», «Театр» и др.

Большое значение в становлении театрального искусства **Корейской Народно-Демократической Республики** имели постановки произведений национальной драматургии. В 1947—1949 гг. начали работать Государственный народный художественный театр, Государственный театр (ныне Государственный драматический театр), театральные труппы при Министерствах транспорта, внутренних дел, труппа Корейской Народной Армии и другие коллективы, развивающие лучшие национальные традиции, использующие опыт

других социалистических стран. В 60—80-е гг. репертуар корейских театров включает пьесы, посвященные историческим событиям национально-освободительной борьбы, строительству новой жизни.

В **Лаосской Народно-Демократической Республике**, провозглашенной в 1975 г. в результате длительной борьбы лаосского народа за национальную независимость, возрождается многовековое традиционное искусство. Уже несколько столетий существует Королевский балет. В выступлениях Ансамбля песни и танца рассказывается о жизни и труде лаосского народа. Танцовщиков готовит Школа танца и музыки. В репертуаре драматического театра видное место занимают темы, отражающие историю освободительного движения за независимость Лаоса. Вновь созданная молодежная труппа Нео Лао Хаксат большое внимание уделяет в своих выступлениях отображению современной жизни лаосского народа, строительства основ социалистического общества.

В **Монгольской Народной Республике** в 1931 г. начал работать первый профессиональный театр. Спектакли ставились в традициях народных представлений. В 1942 г. театр был реорганизован в Государственный музыкально-драматический, а в 1963 г. на его основе возникли два новых — Государственный театр драмы и Государственный театр оперы и балета. Монгольское театральное искусство восприняло опыт советской театральной школы. В начале 80-х гг. в Монголии работало около 20 народных театров. На базе самодеятельных коллективов созданы так называемые аймачные театры (аймак — основная административно-территориальная единица в Монголии), которые активно занимаются пропагандой искусства среди населения. В Улан-Баторе в 1948 г. открылся Театр кукол, а в 1951 г. — Детский театр. Актеров готовит отделение кино и драмы Уланбаторского педагогического института.

Республика в **Кампучии** была провозглашена в 1979 г. в результате победы патриотических сил над реакционной кликой Пол Пота, проводившей политику физического уничтожения кампучийского народа и его культуры. За годы полпотовской диктатуры (1975—1979) театральное искусство Кампучии потерпело серьезный ущерб. Одна из лучших танцевальных трупп — «Лкхаон боран» была почти полностью уничтожена. Многие актеры погибли в тюрьмах. Уцелевшие в годы реакции деятели культуры и студенты творческих вузов приняли активное участие в восстановлении театра. Вновь были воссозданы древние жанры: театр «Бессак», театр теней, театр классического кампучийского (кхмерского) танца, осуществлены первые постановки по пьесам европейских драматургов. Известная танцовщица Мин Косани учит детей от 9 до 15 лет древнейшему искусству танца. Она собрала костюмы и маски и, восстановив их, сделала возможными выступления «Лкхаон боран». Этот танцевальный коллектив, используя традиционную хореографию, в своих выступлениях рассказывает о современной жизни Кампучии, о борь-

бе кхмерского народа за свободу и независимость. Труппы классического танца работают не только в столице — Пномпене, но и в провинциях Такео, Баттамбанг, Кампонгтком.

Революция 1959 г. внесла кардинальные изменения во все сферы национальной жизни и культуры **Республики Куба**, в том числе и в область театра. Искусство стремится «достичь полного совпадения характера художественных произведений с нуждами революции». Развитие театрального искусства характеризуется большим разнообразием творческих поисков, художественных форм, методов и направлений.

Изменение самого статуса существования театра, который впервые по сути дела после революции становится на профессиональную основу (правительственным декретом в апреле 1959 г. создается система государственных театров), приток в искусство новых сил обеспечивают уже в первые годы появление целого ряда пьес и спектаклей, пронизанных пафосом революционного преобразования действительности: «Святая Камила Старой Гаваны» Х. Р. Брене, «Мария Антония» Э. Э. Эспиносы, «Наверх! Наверх!» Г. Паррадо и др. В драматургии продолжают успешно работать мастера старшего поколения: К. Фелипе, В. Пиньера, Р. Феррер, появляются новые, молодые писатели: Э. Кинтеро, Н. Дорр, Х. Фульеда Леон, М. Вера, И. Гутьеррес, Д. Кампс и другие.

В течение 60—70-х гг., ставя на повестку дня вопрос о социальной активности театра как важнейший, многие деятели кубинского искусства связывают его решение исключительно с театром агитационно-публицистического стиля. Поэтому закономерно, что после ряда поисков во второй половине 60-х гг. они обращаются к идее так называемого театра коллективного творчества (он зародился несколькими годами раньше в исканиях прогрессивных колумбийских режиссеров Э. Буэнавентуры и С. Гарсиа; см. *Латинской Америки стран театр*). На Кубе театр коллективного творчества, столь близкий кубинцам своей революционностью и демократизмом, получает в те годы широчайшее распространение.

Бессменным лидером движения театра коллективного творчества, или Нового Театра (как стало называть себя это движение в 1977 г.), становится театр «Эскамбрай» во главе с актером и режиссером С. Коррьери, созданный в 1968 г. в горной провинции Эскамбрай. В спектаклях, посвященных в основном жизни крестьян этого края и ставящихся для них прямо на открытом воздухе, театр не просто разрушает традиционные условия театрального представления, ломая линию рампы: его цель — вовлечь зрителей в действие, превратить спектакль в диалог с публикой. Именно этим — насыщенным взаимодействием сцены и зала — привлекательны лучшие спектакли «Эскамбрая»: «Витрина» (1971) и «Возвращенный рай» (1972) А. Паса, «Суд» (1975) Х. Эрнандес, «Засада» (1978) Р. Ориуэлы.

«Эскамбрай» имеет много последователей, среди

них — Театр Народного участия (создан в 1973 г. Э. Санчес и М. Терраса), Театр Йайа (организован в 1973 г. Ф. Лаутен), «Кубана де Асеро» (организован в 1977 г. А. Пасом). Своим оригинальным путем пошел в движении Нового Театра Кабильдо Театраль Сантьяго, театр города Сантьяго-де-Куба. Он развивает традиции старинного народного театра — уличного театра «ральсьонес». В его спектаклях — «Двадцать третьего им будет крышка» (1973) и «О том, как Сантьяго Апостол ступил на землю» (1974) Р. Помареса причудливо сплелись мотивы афрокубинских народных преданий с повествованием о реальных событиях героического национального прошлого. Этот театр отличался от агитационно-публицистического по стилю Нового Театра и предлагал свой путь поисков образа «театра социального действия»: черты агиттеатра он сочетал с фольклором, яркими, живыми красками народной культуры.

60—70-е годы прошли под знаком агитационного и политического театра, что нашло свое выражение не только в деятельности движения Нового Театра, но и в творчестве традиционных коллективов, таких, как гаванский Театр-студия, Политический Театр имени Бертольда Брехта и др.

Новый этап в жизни кубинского театра начинается в 80-е гг. Формы агиттеатра уже не представляются большинству деятелей искусства оптимальными. Происходят важные перемены в связи с этим в направлении Нового Театра, перед которым встают вопросы развития художественного стиля, обогащения собственного метода. Режиссеры больше внимания уделяют театральным традициям прошлого, более глубоко подходят к проблеме связи с жизнью — не только как связи с ее настоящим, текущим моментом, но и как связи с прошлым, с традициями, с историей.

Об этом повороте свидетельствуют такие спектакли 80-х гг., как «Мария Антония» Э. Э. Эспиносы в постановке Р. Бланко (театр «Иррумпе»), «Сесилия Вальдес» Г. Ройга в постановке Р. Бланко (Национальный Оперный театр), «Кровавая свадьба» Ф. Гарсиа Лорки в постановке Б. Мартинес (гаванский Театр-студия), «История лошади» по Л. Н. Толстому (гаванский Театр-студия, постановка В. Ревуэльты). Эти спектакли при всем их разнообразии объединяет подлинная глубина интерпретации, яркость актерских и режиссерских работ.

Подобную эволюцию переживает в этот период и национальная драматургия. Для многих пьес характерно стремление к психологическому конфликту, к углублению драматических коллизий и характеров. Это относится, в частности, к пьесам на современные темы: «Ни да, ни нет» А. Эсторино, «Андоба» А. Родригеса, «Молодые» Р. Ориуэлы. Интересны поиски в жанре исторической психологической драмы, отмеченные такими пьесами, как «Печальная история тайной любви дон Хосе Хасинте Миланеса» А. Эсторино, «Истинная вина Хуана Клементе Сенеа» А. Эстевеса. При этом заряд социальной остроты пьес, созданных еще в 50-е гг., отнюдь не идет на убыль.

Театр Республики Куба является своеобразным катализатором процессов общественного сознания, подвигает общественную мысль на активное обсуждение и поиски решений насущных вопросов социальной действительности. В своих лучших достижениях он реализует сегодня завет идеолога и лидера революционной и освободительной борьбы кубинцев Хосе Марти: «В театре, как и во всех сферах жизни на Кубе, можно и необходимо созидать».

СПЕКТАКЛЬ

Спектаклем (от латинского *spectaculum* — зрелище) называют театральное представление. Спектакль, в основе которого лежит какое-либо драматическое произведение (см. *Драматургия*), создается коллективными усилиями актеров, режиссера, художников, композитора, рабочих театральных цехов. Возглавляет этот большой коллектив и направляет его деятельность режиссер-постановщик.

Процесс подготовки спектакля начинается с выбора театром пьесы. Затем начинаются репетиции-читки по ролям, на которых режиссер и актеры определяют основную идею пьесы, оговаривают предлагаемые драматургом обстоятельства, делают первые пробы в поисках будущих сценических образов, работают над текстом; если пьеса написана в стихах, то отрабатывают технику стихотворной речи.

Затем в репетиционном помещении устанавливается выгородка — примерная модель будущей декорации. Во время репетиций в выгородке определяют *мизансцены* спектакля. К этому времени уже должно быть подготовлено музыкальное сопровождение спектакля. Разучиваются танцы, пластические трюки и пр., если они задуманы режиссером. Только после этого репетиции переносятся на сцену.

Параллельно с творческим идет и производственный процесс подготовки спектакля в цехах театра. Сначала на основе режиссерского замысла художник-постановщик готовит макет и чертежи декораций, художник по костюмам — эскизы костюмов. В поделочном цехе мастера работают над заготовками элементов будущих декораций, в декорационном — художники-декораторы расписывают их. В мебельном цехе по чертежам изготовляют мебель для спектакля, в бутафорском — бутафорию, в пошивочном — костюмы для актеров и т. д.

В период сценических репетиций творческий и производственный процесс должны прийти к единому художественному результату, который во многом зависит от художественного руководства театральным коллективом, осуществляемого режиссером-постановщиком.

Венец всей работы творческого коллектива — генеральные репетиции, которые идут уже как готовый спектакль. И только после этого выпускается афиша о премьере (так называют обычно первые 10 спектаклей).

СПОРТИВНОЕ КИНО

Это область киноискусства, которая включает художественные, документальные, научно-популярные, учебные и мультипликационные фильмы, посвященные физической культуре и спорту.

Кинематограф обладает исключительными возможностями запечатлеть движения в их последовательности. Поэтому с первых лет своего существования кино было тесно связано со спортом. В начале XX в. в регулярно выпускаемых киножурналах появляются кадры, показывающие спортивные соревнования по теннису, скачкам, гонкам на яхтах. В 1910-х гг. в странах Запада снимаются игровые фильмы с участием актеров, демонстрирующих высокое спортивное мастерство.

В нашей стране после Великой Октябрьской социалистической революции важную роль в становлении и развитии личности играют физкультура и спорт, и спортивное кино призвано пропагандировать их значение. В киноленте первых послереволюционных лет входят уникальные кадры выступления В. И. Ленина на параде отрядов Всевобуча на Красной площади в Москве 25 мая 1919 г. В 20-х гг. кинооператоры снимают сюжеты о деятельности многочисленных физкультурных и спортивных организаций в городах и селах по всей стране, о лыжных агитпоходах, массовых выступлениях гимнастов и др. В 1928 г. создан первый полнометражный спортивный документальный фильм «Всесоюзная спартакиада» (режиссер Я. М. Посельский).

С 30-х гг. началось производство научно-популярных и учебных спортивных лент. Первые из них были посвящены видам спорта, входящим во всесоюзный спортивный комплекс «Готов к труду и обороне СССР». В эти же годы появляются и первые мультипликационные фильмы о спорте.

В период *немого кино* было снято всего несколько спортивных игровых картин, в основном комедийного характера. Первую такую картину — «Шахматная горячка» поставил в 1925 г. *В. И. Пудовкин*.

С появлением *звукового кино* вышел в 1936 г. звуковой художественный фильм «Вратарь» (по Л. А. Касилу), поставленный режиссером С. А. Тимошенко.

После Великой Отечественной войны начался выпуск цветных спортивных лент. Среди них обратил на себя внимание документальный фильм «Молодость нашей страны» (1946, режиссеры С. И. Юткевич, И. М. Посельский, И. В. Венжер). С 1946 г. начинает выходить в прокат ежемесячный киножурнал «Советский спорт».

В 50-е гг. в активную работу по созданию документальных и научно-популярных спортивных лент включилась большая группа молодых режиссеров и операторов — выпускников Всесоюзного государственного института кинематографии. Они ищут новые

формы показа спорта на экране, драматургического и монтажного построения фильмов.

Созданная в нашей стране в 1957 г. Федерация спортивного кино объединила творческих работников кинематографии, тренеров и спортсменов.

Традицией стало проведение международных кинофестивалей спортивных фильмов, в которых наша страна участвует с 1963 г. Тогда, в Кортина-д'Ампеццо (Италия) кинопрограмма Советского Союза завоевала главный приз. С тех пор уже более 100 советских спортивных фильмов получили призы и награды на этих фестивалях.

С 1966 г., один раз в два года, проводятся Всесоюзные фестивали спортивных фильмов, на которых лучшим игровым, документальным, научно-популярным, учебным и мультипликационным лентам присуждаются золотые, серебряные и бронзовые медали.

Ежегодно на экранах наших кинотеатров демонстрируется более 100 фильмов, посвященных физкультуре и спорту. Наряду с ежемесячным всесоюзным киножурналом «Советский спорт» периодические спортивные журналы выпускаются и киностудиями союзных республик.

Подготовка учебных фильмов производится по заказу Госкомспорта СССР, Государственного комитета по народному образованию и других организаций.

С 1968 г. выпускаются спортивные телефильмы творческим объединением «Экран» и многими республиканскими киностудиями.

В других социалистических странах уделяется значительное внимание развитию спортивных фильмов всех жанров. Особый интерес вызывают ленты, рассказывающие о тех видах спорта, которые получили наибольшее распространение в данной стране: например, о современном пятиборье и водном поло — в Венгрии, о гребном спорте, плавании и легкой атлетике — в ГДР, о тяжелой атлетике и борьбе — в Болгарии и т. д.

Излюбленные темы спортивных художественных фильмов западных капиталистических стран — автомобильные гонки, профессиональный бокс, горнолыжный спорт и др. Лучшие образцы документальных лент о спорте представляют интерес и с творческой, и с технической стороны; при их создании используется богатый арсенал кинотехники.

Особое место в мировом спортивном кино занимают фильмы о летних и зимних Олимпийских играх. Эти фильмы, выпускаемые под эгидой Международного Олимпийского Комитета, наиболее ярко демонстрируют достижения любительского спорта всех континентов.

Значительным событием отечественной спортивной кинематографии стали XXII Олимпийские игры в Москве в 1980 г., за время которых было снято более 20 полнометражных фильмов, посвященных отдельным видам спорта, а также полнометражная картина «О, спорт, ты — мир!» (режиссер Ю. Н. Озеров).

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ТЕАТР

История средневекового театра — это культурный срез целой эпохи (средневековые — эпоха феодального строя, V—XVII вв.), по которому можно изучать сознание средневекового человека. В сознании этом противоречиво соединялись здравый народный смысл и самые причудливые суеверия, истовость веры и насмешка над церковными догматами, стихийное жизнелюбие, тяга к земному и суровый, насаждаемый церковью аскетизм. Нередко народные, реалистические начала вступали в конфликт с идеалистическими религиозными представлениями и «земное» брало верх над «небесным». И сам средневековый театр зародился в глубинных пластах народной культуры.







Еще на исходе раннего средневековья на площадях и улицах городов и в шумных тавернах появлялись странствующие забавники — гистрионы. Во Франции их называли жонглерами, в Англии — менестрелями, на Руси — скоморохами. Искусный гистрион являл собой театр одного актера. Он был фокусником и акробатом, плясуном и музыкантом, мог показать номер с обезьянкой или медведем, разыграть комическую сценку, пройти колесом или рассказать удивительную историю. В этих рассказах и представлениях жил веселый дух ярмарки, вольной шутки.

Еще более дерзостным было искусство вагантов. Здесь царил пародия и сатира. Ваганты, или «бродячие клирики», — это недоучившиеся семинаристы и расстриги-попы. На мотивы церковных гимнов они распевали хвалу «Бахусу всепьющему», пародировали молитвы и церковные службы. Гистрионы и ваганты, гонимые церковью, объединялись в братства, притягивая к себе самый разный люд. Таким, например, было во Франции «Братство беззаботных ребят» во главе с Принцем Дураков. «Ребята» разыгрывали потешные «дурацкие» действия (сотй), в ко-

торых высмеивалось всё и вся, а церковь представляла в облике Матери-Дурехи.

Церковь преследовала гистрионов и вагантов, но уничтожить любовь народа к театральным зрелищам была бессильна. Стремясь сделать церковную службу — литургию более действенной, духовенство начинает само использовать театральные формы. Возникает литургическая драма на сюжеты из Священного писания. Ее разыгрывали в храме, а позже на паперти или церковном дворе. В XIII—XIV вв. появляется новый жанр средневекового театрального представления — миракль («чудо»). Сюжеты мираклей заимствуются из легенд о святых и деве Марии. Один из самых известных — «Миракль о Теофиле» французского поэта XIII в. Рютбефа.

Вершина средневекового театра — мистерия.

Расцвет этого жанра приходится на XV в. В мистериях участвовало практически все население города: одни — в качестве актеров (до 300 и более человек), другие — зрителей. Представление приурочивалось к ярмарке, к торжественному случаю и открывалось красочным шествием горожан всех возрастов и сословий. Сюжеты брали из Библии и Евангелия. Действа шли с утра до вечера в течение нескольких дней. На деревянном помосте сооружались беседки, в каждой из которых происходили свои события. На одном конце помоста находился богато украшенный Рай, на противоположном — Ад с разверстой пастью дракона, орудиями пыток и огромным котлом для грешников. Декорации в центре были предельно лаконичны: надписи над воротами «Назарет» или золоченого трона было достаточно, чтобы обозначить город или дворец. На подмостках появлялись пророки, нищие, черти во главе с Люцифером... В прологе изображали небесные сферы, где Бог-отец восседал в окружении ангелов и аллегорических фигур — Мудро-

Представление средневекового миракля в храме. С гравюры XVI в.



Иллюзионный номер с кубиками. Со старинной гравюры (слева).

Представление мистерии в средневековом городе. Со старинной гравюры.

сти, Милосердия, Справедливости и т. д. Потом действие перемещалось на землю и дальше — в Ад, где сатана поджаривал грешные души. Праведники выходили в белом, грешники — в черном, черти — в красных трико, разрисованных страшными «рожами».

Наиболее патетические моменты в представлениях были связаны со скорбящей Богородицей и страданиями Иисуса. В мистерии были и свои комические персонажи: шуты, нищие, черти, которых побаивались, но частенько дурачили. Патетическое и комическое сосуществовали, не смешиваясь друг с другом. События развивались при самом пристальном внимании и вмешательстве высших и низших сил. Небо, земля и преисподняя составляли один огромный мир, а человек в этом мире был и песчинкой и центром — ведь за его душу боролись силы куда более могущественные, нежели он сам. Наиболее популярными были мистерии Арну́ля Гребана, а также одно из редких произведений на мирскую тему — «Мистерия об Осаде Орлеана», в которой воссоздавались события Столетней войны (1337—1453) между Англией и Францией и подвиг Орлеанской девы — Жанны д'Арк, возглавившей борьбу французского народа с английскими захватчиками и затем преданной французским королем, которому она вернула трон. Будучи площадным действием, обращенным к массовой аудитории, мистерия выражала и народные, земные начала, и систему религиозно-церковных представлений. Эта внутренняя противоречивость жанра привела его к упадку, а впоследствии послужила причиной его запрещения церковью.

Другим популярным жанром были моралитё. Они как бы отпочковались от мистерии и стали самостоятельными пьесами назидательного характера. Разыгрывались притчи о «Благоразумном и Неблагоразумном», о «Праведнике и Гуляке», где первый берет себе в спутники жизни Разум и Веру, второй — Непослушание и Беспутство. В этих притчах страдание и кротость вознаграждаются на небесах, а жестокосердие и скупость приводят в Ад.

Играли моралите на балаганных подмостках. Имелось нечто вроде балкона, где представляли живые картины небесных сфер — ангелов и бога Саваофа. Аллегорические фигуры, поделенные на два лагеря, появлялись с противоположных сторон, образуя симметричные группы: Вера — с крестом в руках, Надежда — с якорем, Скупость — с кошельком золота, Наслаждение — с апельсином, а у Лести был лисий хвост, которым она поглаживала Глупость.

Моралите — это диспут в лицах, разыгранный на подмостках, конфликт, выраженный не через действие, а через спор персонажей. Подчас в сценках, где говорилось о грехах и пороках, появлялся элемент фарса, социальной сатиры, в них проникало дыхание толпы и «вольный дух площади» (А. С. Пушкин).

В площадном театре, будь то мистерия, моралите, соти́ или выступление гистрионов, отразились жизнен-

любие средневекового человека, его веселая дерзость и жажда чуда — вера в победу добра и справедливости.

И не случайно в XX в. интерес к средневековому театру возрастает. Драматургов, режиссеров привлекает в нем обращенность к массам, четкое, присущее народному сознанию разграничение добра и зла, «вселенский» охват событий, склонность к притче, яркой «плакатной» метафоре. Поэтику этого народного зрелища использует В. Э. Мейерхольд при постановке пьесы В. В. Маяковского «Мистерия-Буфф». В Германии пьесу-притчу утверждает Б. Брехт. На рубеже 60—70-х гг., во времена студенческого движения протеста, Л. Ронкони в Италии ставит на площади «Неистового Роланда» Л. Ариосто, а во Франции А. Мнушкина — спектакли Великой французской революции («1789», «1791»). Древняя театральная традиция как бы обретает новую жизнь, соединяясь с исканиями современных деятелей театра.

СТАНИСЛАВСКОГО СИСТЕМА

Система Станиславского представляет собой научно обоснованную теорию сценического искусства, метода актерской техники. Система Станиславского открыла пути к созданию спектакля как единого художественного целого, к воспитанию подлинного художника — актера и режиссера. Вместе с тем это не только наука об искусстве сцены, но и своего рода философия театра, определяющая его высокие цели и задачи.

Создавая свою систему, К. С. Станиславский опирался на богатейший опыт истории театра, прежде всего опыт русского реалистического искусства, и свою собственную практику актера и режиссера. Творчество таких актеров, как М. С. Щепкин, Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова, А. П. Ленский, Т. Сальвини, Э. Росси, мысли и высказывания о театре А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, В. Г. Белинского, А. Н. Островского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, А. М. Горького стали опорой поисков Станиславского.

Система Станиславского помогает овладеть тайнами актерского мастерства, обогащает актера новыми принципами артистической техники, без которых, по мнению ее создателя, до зрителя не дойдет ни тема пьесы, ни ее живое, образное содержание. Его учение — прежде всего глубокое постижение актерского творчества, искусства сцены во всем ее сложном многообразии. Станиславский впервые решает проблему сознательного постижения творческого процесса создания роли, определяет пути органического перевоплощения актера в образ. Его система ведет к искусству больших идей и подлинной жизненной правды.

Самое главное требование Станиславского к актеру — требование органического рождения образа



КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ СТАНИСЛАВСКИЙ (1863—1938)

Константин Сергеевич Станиславский — выдающийся русский советский режиссер и актер, реформатор театра, теоретик и педагог. Свою сценическую деятельность он начал еще в юности. 5 сентября 1877 г. Костя Алексеев (это его настоящая фамилия; псевдоним Станиславский он взял в 1885 г.) впервые выступил в любительском спектакле. Вокруг него образовался кружок любителей театра, получивший название «Алексеевский кружок». Станиславский играл в водевилях и опереттах, во многих любительских спектаклях, выступал на подмостках театра «Парадиз». В 1888 г. он совместно с режиссером А. Ф. Федотовым, певцом и педагогом Ф. П. Комиссаржевским, художником Ф. Л. Соллогубом создал «Общество искусства и литературы» с постоянной драматической труппой. Это — время накопления опыта и актерского мастерства. В «Обществе» Станиславский сыграл множество ролей самых различных амплуа, и среди них — такие, как Барон в «Скупом рыцаре» А. С. Пушкина и Паратов в «Бесприданнице» А. Н. Островского, Звездинцев в комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» и Отелло в одноименной трагедии У. Шекспира. К этому времени относится и первая крупная режиссерская работа К. С. Станиславского — постановка комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» (1891), ставшая важным событием в театральной жизни Москвы. В последующих своих спектаклях Станиславский, стремясь порвать со старыми, рутинными традициями и приемами, находит новые художественные средства, ищет путь к обновлению русской сцены.

В 1897 г. произошла историческая встреча Станиславского с Вл. И. Немировичем-Данченко. Во время этой встречи они разработали подробную программу создания принципиально нового театра. Московский Художественный театр (МХТ) открылся в 1898 г. постановкой трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». С этого момента началась новая эпоха в истории русского театрального искусства.

Станиславский вместе со своим соратником Немировичем-Данченко разрабатывает новые принципы искусства сцены. Он утверждает руководящее значение режиссера в создании спектакля как единого художественного целого, в котором всё, начиная с актера и заканчивая оформлением и техническими средствами, подчинено задаче воплощения режиссерского замысла. «Поэт, артист, художник, портной, рабочий — служат одной цели, поставлен-

ной поэтом в основу пьесы», — писал Станиславский. На сцене МХТ Станиславский ставит русскую и зарубежную классику, открывает для себя как художника и для зрителя драматургию А. П. Чехова и М. Горького, создает поразительные по глубине и тонкости психологического анализа образы Тригорина в «Чайке», Астрова в «Дяде Ване», Вершинина в «Трех сестрах», Гаева в «Вишневом саде» Чехова. Наряду с этими ролями появляются образы остро сатирические, сочетающие яркую театральную форму и большую жизненную правду: Крутицкий в комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты», Арган в «Мнимом больном» Ж. Б. Мольера и многие другие. Такие спектакли, как «На дне» Горького, «Доктор Штокман» Г. Ибсена, стали событиями театральной и общественной жизни.

После победы Великой Октябрьской социалистической революции начинается новый этап режиссерской и актерской деятельности Станиславского. Это было трудное время поисков и свершений. Деятельность Станиславского многогранна и разнообразна. В 1918 г. он возглавляет оперную студию Большого театра. Он много сделал для развития музыкального театра, обогатив оперное искусство новыми эстетическими принципами, новым художественным методом, объявив непримиримую войну рутине, ложной театральности и штампам. В МХАТе он создает очень разные по форме и содержанию спектакли, отличающиеся глубиной режиссерского замысла, социальной заостренностью, совершенством сценической формы. «Горячее сердце» (1926) Островского, «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1927) П. Бомарше, «Дни Турбиных» (1926) М. А. Булгакова, «Бронепоезд 14-69» (1927) Вс. В. Иванова и целый ряд других стали этапными в истории советского театра. Продолжается напряженная экспериментальная работа Станиславского в оперных и драматических студиях.

После тяжелого сердечного приступа во время исполнения роли Вершинина 19 октября 1928 г. Станиславский больше уже не выходит на сцену. Однако его режиссерская и педагогическая деятельность не прекращается. До конца жизни продолжает он разрабатывать свою теорию сценического искусства, получившую название «системы Станиславского».

Творческое наследие Станиславского сохраняет свое непреходящее значение и в наши дни, оказывает огромное влияние на развитие мирового театра.

на сцене, которое он назвал искусством переживания. Это сложный психологический процесс в душе художника.

Актер должен не представлять образ, а «стать образом», его переживания, чувства, мысли сделать своими собственными, жить жизнью персонажа как своею. Только живое, подлинное чувство артиста по-настоящему увлечет зрителя, заставит его понять и пережить то, что свершается на сцене. Для достижения этой цели актер и режиссер должны много и упорно работать, глубоко проникнуть в суть пьесы, определить и изучить мельчайшие детали роли, особенности характера и поведения персонажа. Играя спектакль, артист не механически повторяет найденное им в процессе работы над спектаклем, а как бы заново перед глазами зрителя воссоздает живой, творческий процесс рождения образа. Актер должен добиться ощущения подлинности совершаемого на сцене действия, а для этого необходимо постоянно совершенствовать свое мастерство.

Первый раздел системы Станиславского посвящен проблеме работы актера над собой. Это ежедневная тренировка, столь же упорная и методическая, как тренировки артистов балета, скрипача, пианиста или певца. Такая работа, по мысли Станиславского, должна стать внутренней потребностью артиста, добивающегося совершенствования техники, художественного мастерства.

Во втором разделе системы, говоря о принципах работы актера над ролью, Станиславский определяет пути и средства создания правдивого, полного жизни характера. Живой сценический образ рождается лишь тогда, когда актер полностью сливается с ролью, глубоко и точно поняв общий замысел драматического произведения. В этом ему должен помогать режиссер, осуществляющий постановку спектакля.

Учение Станиславского о режиссуре как об искусстве создания спектакля основывается на творчестве самих актеров, объединенных общим идейным замыслом спектакля. Метод работы режиссера в творческой системе Станиславского получил название метода физических действий, цели которого — помочь артисту перевоплотиться в образ, жить на сцене подлинной жизнью изображаемого лица. Актер и режиссер при создании спектакля должны руководствоваться прежде всего главной линией драматургического развития пьесы, обусловленной основной идеей драматурга.

Эту главную линию развития Станиславский называет сквозным действием. Верное понимание сквозного действия помогает наиболее полному раскрытию идейного содержания пьесы в целом. Предельно точно, глубоко и убедительно воплотить на сцене идейное содержание произведения — вот главная цель, к которой стремятся все создатели спектакля, ради чего и ставится спектакль. Эту основную идейную задачу, цель Станиславский определяет как сверхзадачу спектакля, которой подчинены все усилия режиссера и актеров на сцене.

Глубина и точность постижения роли во многом зависят от личности актера, широты его кругозора, принципов жизненной, гражданской позиции артиста, его идейной убежденности. Поэтому столь большое значение Станиславский придавал воспитанию мировоззрения актера, пониманию высокой ответственности художника. Особое место в системе Станиславского занимает раздел об этике актера-художника. Таким образом, в учении Станиславского задачи постижения искусства сцены неотделимы от высоких нравственных, этических проблем формирования личности художника-гражданина. Кроме того, система Станиславского содержит в себе острую критику ремесленничества, дилетантизма, штампов, рутины, всего того, что мешало развитию сценического искусства.

Теоретические труды Станиславского переведены на многие языки мира. Основные идеи великого режиссера, его художественные принципы, метод и приемы творческой работы стали достоянием актеров и режиссеров многих стран и оказывают большое влияние на современную театральную жизнь, на развитие мирового театра.

СТЕРЕОСКОПИЧЕСКОЕ И ГОЛОГРАФИЧЕСКОЕ КИНО

Окружающий мир человек воспринимает объемным. Но в обычном кинематографе передать глубину пространства, перспективу, форму объемных предметов, светотени, движение, заслонение одних предметов другими можно лишь в искаженном виде. Создать у зрителя иллюзию объемности изображения позволяют методы стереоскопического и голографического кино.

Метод стереоскопического (от греческого *stereos* — объемный, пространственный) кино основан на том, что два изображения объекта, видимые левым и правым глазом, сливаются в сознании в единое объемное изображение.

Съемка стереоскопических фильмов производится двумя объективами, укрепленными на съемочном аппарате; на киноплёнке фиксируются два кадра (стереопара). При демонстрации фильма изображения стереопары одновременно проецируются на экран. Остается сделать так, чтобы глаза зрителя воспринимали изображения раздельно. Изобретатели кинематографа братья Люмьер пытались делать это при помощи красного и зеленого светофильтров. Но цвета снятых объектов сильно искажались; этот метод оказался неперспективным. Изобретатель М. Арденне предложил разделять изображения с помощью поляризационных очков (стекла пропускают колебания световых волн во взаимно перпендикулярных направлениях; изображения стереопары печатаются на соответственно ориентированной поляроидной плёнке). В 1936 г. в Берлине он с успехом про-

демонстрировал стереоскопический фильм по этой системе.

В нашей стране стереофильмы с использованием поляризационного метода демонстрируются с 1939 г. Стереокинотеатры, созданные в Москве, Ленинграде, Киеве, Минске и других городах, пользуются популярностью у зрителей. Современная система создания и проката стереофильмов «Сtereo-70», разработанная во Всесоюзном научно-исследовательском кинофотоинституте (НИКФИ), обогатила арсенал кинематографистов новыми средствами художественной выразительности, формирования пространственной композиции кадров. Понятно, что очки создают зрителям неудобства. Советский инженер-изобретатель С. П. Иванов разработал систему безочкового стереоскопического кино, основанную на использовании радикально-растрового экрана, состоящего из 2000 веерообразно расположенных линз. В 1941 г. в Москве открылся кинотеатр, в котором демонстрировался фильм по системе Иванова. Но в ней также имелись недостатки: зритель видел объемное изображение только в одном положении, стоило ему пошевелиться, как эффект пропадал. Система Иванова, как и системы многих других авторов, не получила широкого практического применения из-за сложности конструкции.

Неудобства восприятия мешают широкому применению стереоскопического кино. Голографическое (от греческого *hólos* — весь, полный и *grápho* — пишу; метод получения изображения, основанный на интерференции волн) кино лишено этих недостатков. Зритель, не стесняемый никакими приспособлениями, рассматривает воспроизводимые вблизи экрана световые копии объемных предметов.

Первые голографические киносъемки были выполнены американским физиком-изобретателем М. Леманом в 1966 г. Небольшое объемное изображение мог рассматривать один человек.

Впервые экспериментальная система голографического кино была разработана в НИКФИ. В 1976 г. специалисты произвели съемку и проекцию монохромного (одноцветного) голографического изображения на экран шириной 0,8 м. В 1984 г. был снят короткий (около 5 мин) цветной (красно-зеленый) голографический фильм. Выполнены кинопроекторные установки для 2, 5 и 24 зрителей.

Сегодня стоит задача избавиться от существенного недостатка голографического метода — невозможности запечатлеть сцены, которые нельзя осветить лазерными источниками (например, массовые сцены). Их можно снять стереоскопическим или растровым методом, а полученное изображение затем перевести в голографическое.

Приход в кинематограф объемного изображения, как и появление в прошлом цвета и звука, — это естественное направление развития кинотехники. Оно определяется главной закономерностью развития кинематографии — приближением условий восприятия в кино к естественным условиям восприятия в жизни.

СТУДИИ ТЕАТРАЛЬНЫЕ

Возникновение театральных студий связано с поисками новых путей развития сценического искусства, с рождением режиссуры. В студиях либо готовят специалистов — артистов, художников, режиссеров, либо изучают основы профессионального мастерства на практике, стремятся выработать новые художественные принципы, новые приемы в искусстве. Студии, студийное движение получают распространение в те периоды развития искусства сцены, когда театр оказывается на пороге важных перемен, когда старые выразительные средства себя исчерпывают, когда у деятелей театра появляется неудовлетворенность состоянием сценического искусства. Но история знает и другие примеры расцвета студийного движения. Так, в первые годы после Великой Октябрьской революции в нашей стране возникло множество студий, что объясняется пробуждением творческих сил народа.

Первые театральные студии появились в начале XX в. и создавались обычно при театрах. Их организаторы стремились развивать и проверять художественные принципы того театра, с которым были связаны, либо пытались открыть что-то новое, неизвестное ранее в искусстве сцены. В театральной студии обычно сочетаются организационно-производственные задачи (как и в театре) и задачи учебно-творческие. Студии иногда создаются и при учебных заведениях — это практикуется чаще в США и западноевропейских странах.

Некоторые театральные студии внесли большой вклад в историю театра, в развитие сценических традиций, в формирование стиля и новых художественных средств. В первую очередь это относится к студиям Московского Художественного театра в Москве. Сначала работа здесь имела опытно-лабораторный характер, потом некоторые из них стали самостоятельными театральными коллективами. Так, в 1913 г. была создана под руководством К. С. Станиславского и Л. А. Сулержицкого 1-я Студия МХТ. Ее участники на практике проверяли основы системы Станиславского, изучали законы актерского поведения на сцене. Наиболее удачным спектаклем стала инсценировка повести Ч. Диккенса «Сверчок на печи», в котором актерам-студийцам удалось передать тончайшие оттенки и полутона чувств своих персонажей. В 1924 г. 1-я Студия была реорганизована в самостоятельный театр — МХАТ 2-й. 2-я Студия создана в 1916 г. режиссером В. Л. Мчедловым. Ее главная задача — совершенствование актерского мастерства. В 1924 г. она соединилась с МХАТом, на основе которого возникла, а студийцы Н. П. Хмелев, М. Н. Кедров, О. Н. Андровская, А. К. Тарасова, А. П. Зуева, М. М. Яншин и другие впоследствии стали ведущими актерами МХАТа. На основе 3-й Сту-



Сцена из спектакля «С днем рождения, Ванда Джур!». Московский театр-студия на Юго-Западе.

дии Художественного театра, организованной в 1921 г. Е. Б. Вахтанговым, в 1926 г. был создан Театр имени Евг. Вахтангова. Здесь вырабатывались принципы, сочетающие на сцене театральность и правду, что открывало для искусства театра новые перспективы. 4-я Студия, организованная в 1921 г., была преобразована в 1927 г. в Реалистический театр. Ее создатели искали иные, чем на основной сцене, принципы воплощения в театральном искусстве правды жизни. В развитии оперного театра большую роль сыграла Музыкальная студия Художественного театра (1919), задачей которой было внедрение реалистического начала в оперное искусство, освобождение его от штампов и рутины. Руководил ее работой *Вл. И. Немирович-Данченко*. В 1926 г. она стала самостоятельным театром; ныне это Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Совершенно иные задачи и цели имели студии, руководимые *В. Э. Мейерхольдом*. Так, в Студии на Бородинской (основана в 1913 г.) актеры изучали сценическое движение, пантомиму, рассматривавшиеся здесь в качестве основы театрального искусства. В студии были заложены многие принципы, определившие впоследствии творческую систему Мейерхольда.

На студийных началах система Станиславского изучалась в театрах США, а также в ряде театров Западной Европы.

Новый подъем студийного движения наблюдался в мировом театре в 70-х гг. Тогда во многих странах ведущие режиссеры стали работать в театрах-лабораториях, создавая так называемые «упражнения для актеров». Еще раньше, в начале 60-х гг., элементы

студийности присутствовали в работах английского режиссера П. Брука, польского режиссера и теоретика театра Е. Гротовского. В Париже в 1971 г. под руководством Брука создается Международная экспериментальная студия, где проходят проверку многие из открытий театра XX в. На фестивалях театрального искусства зрители знакомятся с экспериментальными студийными работами. В ряде стран постоянно проводятся подобные фестивали, на которых выступают и студии из СССР.

В нашей стране в середине 50-х гг. на принципах

Сцена из спектакля «Холстомер» по Л. Н. Толстому. Московский Театр-студия у Никитских ворот.



Студенческий театр эстрадных миниатюр Казанского авиационного института.



Сцена из спектакля «Левша» по Н. С. Лескову, в постановке народного театра Дома культуры Соликамского целлюлозно-бумажного комбината.



студийности был создан театр-студия «Современник» под руководством О. Н. Ефремова. В 80-е гг. возникли многочисленные и полупрофессиональные театры-студии при театрах, реже — при учебных заведениях, клубах и домах культуры. Студийное театральное движение стало массовым, охватило все города. Как правило, при создании подобных театров-студий вокруг режиссера-профессионала объединяется коллектив единомышленников. Такого рода студии играют все большую роль в театральном процессе. Наиболее успешно работающие студии, пользующиеся устойчивым интересом у зрителей и театральной общественности, получают статус профессиональных коллективов. Среди них — Театр-студия под руководством О. П. Табакова, театр-студия «У Никитских ворот» под руководством М. Розовского, Московский молодежный театр-студия на Красной Пресне, Экспериментальный театр-студия под руководством В. А. Спесивцева, театры-студии «На Спартаковской площади», «Сфера», «Человек» и др.

С 1986 г. в Москве проводится фестиваль театров-студий под названием «Игры в Лефортово». В течение 10 дней на сцене Дома культуры Московского энергетического института в Лефортово выступают творческие коллективы столицы и других городов страны.

В 1988 г. в фестивале приняли участие театры-студии из Москвы, Минска и Калуги. Зрители познакомились со спектаклями очень разных коллективов. Одни из них представляли собой традиционные театры, другие — экспериментальные лаборатории, занятые поисками новых театральных форм. Большой успех имел детский театр-спутник Московского

ТЮЗа «Студия-69» (режиссер С. Казарновский), показавший рок-оперу «Преодоление». Юные исполнители (им по 14—16 лет) тронули зрителей чистой звучания голосов, умением легко и непринужденно держаться на сцене.

Интересно выступили творческие группы, пытающиеся искать новые выразительные средства в театральном искусстве, стремящиеся вернуть театру его природную стихию. Это Театр-группа «Чет-нечет» А. Пономарева, выступивший со спектаклем «Николай Гоголь. Нос»; Группа-театр А. Левинского, показавшая постановку «Записки одного лица» (по мотивам произведений Ф. М. Достоевского); Московский молодежный театр-студия на Красной Пресне под руководством Ю. Погребниченко, подготовивший спектакль по мотивам пьесы «Старший сын» А. В. Вампилова, и др.

Фестиваль «Игры в Лефортово» отражает особенности современного студийного движения в нашей стране, его достижения и недостатки, направленность творческого поиска.

СЦЕНОГРАФИЯ

Сценография — искусство создания зрительного образа спектакля посредством декораций, костюмов, света, постановочной техники (см. *Техника сцены*). Все эти изобразительные средства являются компонентами театрального представления, способствуют раскрытию его содержания, сообщают ему определенное эмоциональное звучание. Развитие сценогра-

Декорации к опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. Художник К. А. Коровин.



фии тесно связано с развитием изобразительного искусства, архитектуры, драматургии, кино.

Декорация — оформление сцены, воссоздающее обстановку действия спектакля, помогающее раскрытию его идейно-художественного замысла. В современном театре декорации готовят с помощью разнообразных художественных и технических средств — живописи, графики, скульптуры, света, проекционной и лазерной техники, кино и т. п. История развития *сценографии* выделяет несколько типов декораций, связанных с конкретными требованиями театра, драматургии, эстетики определенной истори-

ческой эпохи, уровнем ее науки и техники.

Живописная декорация широко использовалась в XVIII в. Расписывались красивые и сложные задники, на которых нередко изображались целые архитектурные ансамбли или элементы интерьера, т. е. создавался живописный фон спектакля.

В конце XVIII — начале XIX в. с развитием *реалистического театра* намечается отход от чисто декоративно-зрелищной традиции оформления. Вместо традиционного фона, изображавшего место действия, на сцене стали детально воссоздавать определенную обстановку, требовавшуюся по ходу действия. Появляется *павильон* — закрытое с трех сторон помещение, состоящее из стенок-рам; его применение увеличило возможности использования в спектакле разнообразных *мизансцен*.

Один из распространенных типов декораций, разработанный в XVII—XIX вв., — *кулисная передвижная декорация*, состоящая из кулис, расположенных на определенном расстоянии одна за другой от портала в глубь сцены. (Портал — архитектурное обрамление сцены, отделяющее ее от зрительного зала.) Кулисы выполнялись из различных материалов (тканевых или древесных) и различной конфигурации — элементы ландшафта, архитектуры и т. п.

Объемная декорация строится на применении объемных деталей в системе плоских стенок. Пандусы, практикабли, лестницы и другие объемные элементы позволяют разнообразить планировку сценического пространства, менять в соответствии с конкретными требованиями глубину и ширину сценической коробки. Важную роль в построении объемной декорации играет сценическая машинерия — вращаю-

Декорации к опере «Князь Игорь» А. П. Бородина. Художник К. А. Коровин.



Декорации к трагедии «Гамлет»
У. Шекспира. Художник М. В. Добужинский.

шийся круг, система штанкетов, фурики с механическим приводом — приспособления для передвижения на сцене частей декорационного оформления.

Симультанная декорация основана на открытом одновременном показе всех мест действия спектакля. Этот тип декорации активно применялся в *средневековом театре* и *театре Возрождения*. В наше время симультанная декорация нередко использовалась в театре в 40—60-е гг.

Пространственная декорация близка к симультанной по способу организации различных мест действия в единую установку, но она не ограничивается коробкой сцены, а включает в свою изобразительную систему зрительный зал, архитектуру театрального здания. Места действия в декорации этого типа могут быть рассредоточены в различных точках всего театрального комплекса.

В современном театральном искусстве используют самые разнообразные типы декораций и приемы



оформления спектакля.

Один из важнейших компонентов оформления спектакля — сценический свет. Свет на сцене — это тот «волшебник», который, завершая труды художников и постановочной части, преобразует декорацию: раскрашенный холст превращает в бархат и парчу, фанеру и картон — в сталь или

КАК СДЕЛАТЬ ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОСТЮМ

Итак, вы решили поставить спектакль. Пьеса выбрана, роли распределены. Режиссер и художник, обсудив задачи постановки, пришли к единому решению спектакля. Репетиции начались.

В самодеятельном театре обычно костюм — основное средство эстетического оформления и создания внешнего образа спектакля. Понятие «костюм» охватывает целый комплекс вещей: это прическа, грим, обувь, головной убор и собственно платье.

Сведения о костюме прошлого можно почерпнуть из самых различных источников: музейного зала, книг с репродукциями, фотографий, открыток, литературных описаний. Современный костюм также требует к себе внимательного отношения. Ведь по тому, как одет человек, как носит он свой костюм, можно узнать о его профессии, привычках, настроении. Эти свойства костюма используются в театре для создания образа персонажа.

Работа над костюмом начинается с эскиза — передачи образа конкретного персонажа изобразительными средствами. Силуэт и цвет — вот что создает основное зрительное впечатление от костюма. Не забудьте, что цвета изменяются при сценическом освещении (см. *Сценография*). Яркие, сочные тона наиболее подходят для костюмов в комедии, фарсе и менее приемлемы в трагедии. Но взаимодействие цветов может быть и более сложным. В соответствии с постановочным замыслом в трагедии для усиления эмоционального воздействия на зрителей может быть использован контраст ярких красок и драматической ситуации пьесы.

Силуэт определяет стилевую принадлежность костюма, передает пропорции и форму, принятые в ту или иную историческую эпоху. Историю костюма можно представить как смену силуэтов. Чтобы легче и точнее выявить форму, пропорциональные соотношения и направляющие линии, целесообразно схематично представить силуэт костюма, свести его к сочетанию определенных геометрических форм. Такое заострение силуэта выявляет особую пластику, индивидуальную характеристику персонажа, окрашивает рисунок роли.

Очень важно при создании костюма учитывать данные исполнителя и конкретные постановочные возможности коллектива. Не стремитесь сделать богатые, «всамделишные» костюмы. Ведь театр — это игра, искусство преображения. Так, старое пальто, украшенное аппликацией из завалявшейся кожаной перчатки, расшитое узорами из рассыпанных бус, может сыграть роль старинного камзола, присборенная лента тюля обернется роскошным боа, а простая салфетка — драгоценным кружевом.







Эскиз театрального костюма, выполненный художником Л. С. Бакстом.

Грим помогает актеру в создании внешнего облика персонажа спектакля.

Грим делает лицо танцора в индийской классической танцевальной драме катхакали похожим на маску. Умение накладывать такой грим — сложное искусство.



гранит, жемчуг — в хрусталь, стекляшки — в алмаз, фольгу — в золото и серебро. Искусно установленный на сцене свет создает впечатление жары или холода, «солнечного утра» или «зимнего вечера», «осенней мглы» или «ясного бездонного неба». Сценический свет предназначен также для создания *эффектов сценических*. Но самое важное назначение света на сцене — способствовать созданию определенной атмосферы, необходимой по ходу действия. Он может быть нейтральным или, наоборот, эмоционально окрашенным — праздничным, тревожным,

унылым, карнавально-динамичным.

Свет на сцене устанавливается на специальных световых репетициях, когда уже полностью готово и смонтировано оформление спектакля. Занимается этим осветительный цех во главе с художником по свету, совместно с художником спектакля и режиссером. Всю световую аппаратуру можно разделить на приборы направленного и рассеянного света. Цветное освещение достигается с помощью цветных — стеклянных или пластмассовых фильтров. Световая аппаратура расположена как внутри сценической коробки, так и вне ее, в зрительном зале (так называемая выносная). На сцене аппаратура крепится на порталах и на галереях. Кроме того, переносные приборы устанавливаются в кулисах на штативах. Над сценой, во всю ее ширину, подвешены софиты, в которые вмонтирован целый набор разнообразных осветительных приборов. Софиты скрыты от зрителей падурами, поднимаются и опускаются они при помощи колосниковой системы.

Свет в спектакле бывает очень сложным, со многими переменами по ходу действия. Управляется это сложное хозяйство регулятором, к которому сходятся провода от всех осветительных приборов. Очень облегчает работу осветителя-регуляторщика автоматический регулятор. В таком регуляторе имеется несколько программ, которые набираются заранее. Программы сменяются во время спектакля простым нажатием кнопки.

Создание световой партитуры спектакля — дело очень сложное и трудоемкое. Каждый новый спектакль ставит перед художником и осветителями свои задачи, и поиски точного, выразительного света требуют фантазии, эксперимента, творческого подхода.

Театральный костюм помогает актеру найти внешний облик персонажа, раскрыть его внутренний мир, определить историческую, социальную и национальную характеристику среды, в которой происходит действие. Необходимое дополнение к костюму — грим и прическа.

Художник-сценограф воплощает в костюмах огромный мир образов — остросоциальных, сатирических, трагических, гротесковых и др. Об этом свидетельствуют, в частности, прекрасные работы русских и советских художников во всех видах театрального искусства — балете, оперном театре, драматическом театре.

Выдающиеся русские художники В. Д. Поленов, В. В. Васнецов, И. И. Левитан, К. А. Коровин, В. А. Серов, М. А. Врубель в постановке опер русских композиторов передавали своеобразие отечественной истории, картин природы, поэзию сказочных образов.

Замечательное мастерство художников «Мира искусства» (художественного объединения конца XIX — начала XX в.) — А. Н. Бенуа, Л. С. Бакста, Н. К. Рериха, И. Я. Билибина, М. В. Добужинского сыграло важную роль в постановке оперно-балетных спектак-

лей, оказало большое влияние на западноевропейское театральное искусство.

В советском театре в 20—30-е гг. художники-сценографы стремятся к созданию синтетических спектаклей, используют зрелищные мотивы арлекинады, трагедии, пантомимы, цирка, агитационного театра. Сценография была призвана давать «ритмически и пластически необходимую базу для проявления актерского искусства», передавать «ритмы созидания нового государства».

Над спектаклями, поставленными В. Э. Мейерхольдом, А. Я. Таировым, Е. Б. Вахтанговым, работают такие мастера оформительского искусства, как И. И. Нивинский, В. А. и Г. А. Стенберги, представители конструктивизма в изобразительном искусстве — В. Е. Татлин, А. И. Родченко и другие.

В творчестве известных советских театральных художников — И. М. Рабиновича, В. В. Дмитриева, Б. И. Волкова, П. В. Вильямса, В. Ф. Рындина, С. Б. Вирсаладзе и других сочетаются традиции русского театрально-декорационного искусства с новаторскими открытиями современной сценографии.

КАК ПОСТАВИТЬ СВЕТ В ШКОЛЬНОМ СПЕКТАКЛЕ



Чтобы осветить маленькую школьную сцену, много света не требуется. Хорошо, если общее освещение, которое обычно есть в любом зале, делится на две независимые друг от друга линии: лампы, освещающие сцену, отключаются независимо от ламп, освещающих зрительскую часть зала. Это позволяет создать минимальную условность, необходимую для проведения спектакля, — освещенную сцену и затемненный зал.

При оборудовании сцены дополнительными осветительными приборами (достаточно двух-трех) их удобно разместить в зале, на боковых стенах, на небольшом расстоянии от сцены. Пара или две пары прожекторов направленного света намного расширят возможности в освещении спектакля на маленькой сцене. Особенно если они смонтированы так, что могут включаться независимо один от другого и выключатели от них помещены на одном щитке. Если в схему подключить реостат, это даст варианты освещения: разную степень освещенности и плавное усиление (ослабление) освещенности по ходу действия.

Чтобы достичь интересного освещения в ночных и прочих «темных» эпизодах, на маленькой сцене можно обойтись вообще без аппаратуры — нужно только проявить фантазию. К примеру, иногда можно решить освещение сцены карманными фонариками, розданными исполнителям: каждый подсвечивает фонариком только свое лицо (или, напротив, лицо партнера), а вся сцена остается в темноте. С помощью больших батарейных фонарей (типа автомобильных или туристских), дающих сильный направленный луч, можно построить динамичную сцену, выхватывая из темноты то одного, то другого исполнителя и фрагменты оформления.

Конечно, нельзя забывать, что любой прием должен исходить из содержания эпизода и не противоречить здравому смыслу и логике действия.

Для дополнительной подсветки можно использовать и переносные фото- или киноосветительные приборы, которые используются любителями; эти приборы легко крепятся на струбцинах к стульям.

Т, У

ТВОРЧЕСКИЕ СОЮЗЫ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ

В 1883 г. в Петербурге по инициативе М. Г. Савиной, актрисы петербургского Александринского театра (ныне *Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина*), возникло филантропическое «Общество для пособия нуждающимся артистам». Его учредителями стали актеры В. Н. Давыдов и Н. Ф. Сазонов, писатель Д. В. Григорович, историк А. А. Краевский. Конец XIX в. — время бурного развития предпринимательства в сфере театрального дела. После отмены государственной монополии на театр возникло множество частных театров в провинции и столице. Актеры, разбросанные по всей России, часто находились в бедственном положении, не имея защиты от произвола антрепренеров (содержателей частных театров). С благородной целью помощи нуждающимся и было создано первое общество сценических деятелей. Однако уже в 1896 г. оно было преобразовано в Русское театральное общество (РТО). Его основной задачей стало «содействие всестороннему развитию театрального дела в России».

Исходя из главной своей цели, РТО развернуло широкую деятельность. Общество защищало интересы театров перед цензурой, добиваясь порой снятия запрета с пьес; создало комиссионный отдел по репертуарной части, который высылал театрам пьесы, передавал их в цензурный комитет. Средства общества складывались из пожертвований, членских взносов, сборов от спектаклей, проводимых в День актера, специальных представлений и вечеров. Определенные денежные средства шли на материальную помощь престарелым и нуждающимся актерам.

В 1897 г. состоялся Всероссийский съезд сценических деятелей — первый профессиональный съезд творческих работников театрального искусства. Со всей России съехались в Москву актеры, писатели, композиторы, антрепренеры. Главным был вопрос о «современном положении театрального дела в России, о его потребностях и нуждах». Серьезные дискуссии вызывали проблемы общедоступности театра, литературных достоинств репертуара, установления общих правил для театральных предпринимателей. В дальнейшем РТО неоднократно созывало делегатские съезды.

Постепенно в системе РТО возникали «дочерние» общественные организации. Так, в 1905 г. Ф. И. Шаляпин, А. И. Южин, В. Ф. Комиссаржевская и В. П. Далматов организовали «Союз сценических деятелей», который должен был содействовать поднятию уровня современного театрального искусства. Однако

вскоре «Союз» отошел от намеченных задач и стал в основном заниматься бытовыми и правовыми делами.

После Великой Октябрьской социалистической революции деятельность РТО получила широкий размах и была тесно связана с развитием советского театра. В 1932 г. РТО стало называться Всероссийским театральным обществом (ВТО). Его творческие кабинеты оказывали постоянную помощь театрам. Актеры и режиссеры занимались в семинарах и лабораториях. Практически все режиссеры периферийных театров прошли школу мастерства в лабораториях ВТО. Художники по свету, гримеры, бутафоры встречались в Театрально-декорационном кабинете, который всегда всемерно способствовал развитию этих театральных профессий, проводил выставки театральных художников. Решало ВТО и социально-бытовые вопросы.

Время поставило перед театральными деятелями новые задачи. Их уже не могла удовлетворить работа ВТО. Им нужен был творческий союз, который имел бы равные права с государственными органами культуры в решении всех вопросов жизни советского театра. В 1987 г. на XV съезде ВТО это общество было реорганизовано в Союз театральных деятелей, и XV съезд стал Учредительным съездом Союза театральных деятелей (СТД) РСФСР; председателем его был избран М. А. Ульянов.

Ныне творческие союзы созданы во всех республиках. Организован Союз театральных деятелей СССР, возглавляемый К. Ю. Лавровым. СТД СССР координирует деятельность всех республиканских союзов, осуществляет международные связи театральных деятелей, проводит всесоюзные фестивали, смотры и т. д.

Какова структура СТД? Секретариат СТД обсуждает насущные проблемы советского театра, добивается исполнения своих решений органами культуры. В составе Союза постоянно действуют возглавляемые секретарями комиссии: по театральному эксперименту, режиссерская, актерская. Деятельность СТД многообразна: охвачены все сферы жизни театра, налажены контакты со многими международными театральными организациями, созданы экспериментальные театральные мастерские, объединение «Союз-театр», новое издательство, устраиваются фестивали, конкурсы, образована конфликтная комиссия по творческим спорам и т. п. Многие еще предстоит сделать вновь созданным творческим организациям — Союзам театральных деятелей.

ТЕАТР НАРОДОВ РОССИИ (ДООКТАБРЬСКИЙ ПЕРИОД)

Театральное искусство народов нашей Родины, как и всех народов, берет свое начало в обрядах и играх, ритуальных действиях. У украинцев и белорусов зрелищным началом проникнуты святочные игры и

масленичные карнавалы; у народов Средней Азии — Новый год («Новруз») и праздник пахоты («Лола»); у азербайджанцев — народная игра «Кевседж», изображающая состязание зимы и весны; у казахов — игры в дни первого доения кобылиц и стрижки овец. Многочастевую драму, построенную на мотивах социального неравенства, подневольного брака, бесправного положения женщины, представлял собой свадебный обряд украинцев, белорусов, казахов, народов Средней Азии, Поволжья, Северного Кавказа.

В обрядах и играх нет еще деления на исполнителей и зрителей; в них отсутствуют развитые сюжеты, перевоплощение в образ. Они появляются в народной драме, пронизанной острыми социальными мотивами. Это «Лодка», «Царь Максимилиан» — у украинцев и белорусов, «Маланка» — у молдаван. Борьбу народа против завоевателей отражало грузинское массовое зрелище «Кееноба».

С народной драмой связано появление площадных театров устной традиции. Актеры этих народных театров (скоморохи — в Белоруссии, кызыкчи и масхарабозы — у узбеков и таджиков, берики — у грузин) высмеивали власть имущих, духовенство, богачей, сочувственно показывали простых людей. Представления народного театра строились на импровизации, включали пантомиму, музыку, пение, танцы, цирковые номера; исполнители использовали маски, грим, костюмы, бутафорию.

У демократического зрителя популярностью пользовались кукольные театры: «Вертеп» — на Украине, «Батлейка» — в Белоруссии, «Карагез» — у армян, «Килим арасы» — у азербайджанцев, «Палван Качаль» — у узбеков.

Кроме народных площадных театров существовали и различные виды придворных театров. Так, в I в. до н. э. при дворах армянских царей в Арташате и Тигранакерте давались представления античных трагедий («Вакханки» Еврипида). В грузинском средневековом театре сахиоба актеры исполняли пантомимы, импровизированные сценки, пели, танцевали, играли на музыкальных инструментах.

В XVI—XVII вв. в духовных семинариях и училищах Львова, Тифлиса, Киева возник школьный театр. Здесь силами учащихся ставились исторические трагедии («Владимир» Феофана Прокоповича), аллегорические драмы, близкие европейским мифам, моралите (см. *Средневековый театр*), интермедии — сатирические бытовые сценки, в которых звучал протест против общественного строя. Интермедии школьного театра заложили основу комедийного жанра в национальной драматургии.

Новую страницу в истории сценического искусства народов нашей Родины открывали крепостной и любительский театры. В крепостных украинских, белорусских, грузинских труппах, существовавших с конца XVIII в., ставились водевили, комические оперы, балеты. На основе крепостных театров в ряде городов возникли частные антрепризы. С начала XIX в. в домах грузинских дворян давались любительские спектакли, имевшие порой патриотический и демократический характер.

Благотворное влияние на формирование профессионального театра народов нашей Родины оказало русское театральное искусство. В 1850 г. в Гори, затем в Тифлисе организуется грузинский театр под руководством драматурга Г. Д. Эристави; в 1863 г. в Тифлисе актер Г. А. Чмшкян и его единомышленники создают армянскую труппу. Спектакли Полтавского театра, открытого в 1812 г., закладывают основы украинского профессионального театрального искусства. В 80-е гг. XIX в. возникли азербайджанские любительские коллективы, ставшие затем профессиональными театрами (труппы «Сафа», «Ниджат»). В 1870 г. был создан первый латышский театр и первый эстонский театр — «Ванемуйне». Некоторые театры (украинский, эстонский, отчасти азербайджанский) формировались как музыкально-драматические. В труппы первых профессиональных театров входили талантливые любители — представители демократической интеллигенции. «Национальный театр есть признак совершенствования нации, так же как и академии, университеты, музеи. Иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ...» — писал русский драматург А. Н. Островский.

У многих народов возникновение профессиональных театров нового времени было подготовлено развитием национальной просветительской драматургии, отражавшей борьбу старого и нового. Основоположниками национальных театров стали грузинские драматурги Г. Д. Эристави, А. А. Цагарели, армянские комедиографы Г. М. Сундукян, А. О. Паронян, выдающийся азербайджанский писатель-просветитель М. Ф. Ахундов, украинские драматурги и сценические деятели И. П. Котляревский, Г. Ф. Квитка-Основьяненко, позднее И. К. Карпенко-Карый, М. Л. Кропивницкий и другие.

Ведущим жанром молодой драматургии народов России стала реалистическая комедия. В пьесах грузинских и армянских комедиографов («Тяжба», «Раздел» Эристави; «Ханума», «Иные нынче времена» Цагарели; «Хатабала», «Еще одна жертва» Сундукяна; «Дядюшка Багдасар» Пароняна) осмеивалось деградирующее дворянство, невежественное купечество. Энциклопедией общественной жизни Азербайджана были пьесы Ахундова «Приключения скряги», «Приключения везира Ленкоранского ханства». По пути Ахундова следовали и другие азербайджанские драматурги — Н. Везиров, А. А. Ахвердов, Д. Мамедкулизаде.

Основу украинской драматургии заложили поэтическая пьеса «Наталка Полтавка» Котляревского и его водевиль «Солдат-чародей», комедии «Шельменко-денщик» и «Сватанье на Гончаровке» Квитки-Основьяненко.

Романтические драмы раскрывали пробуждение национального самосознания, в них звучали освободительные идеи, протест против социальной несправедливости, унижения человеческого достоинства.



Драма выдающегося украинского поэта Т. Г. Шевченко «Назар Стодоля», произведения грузинских писателей И. Г. Чавчавадзе, А. Р. Церетели, исторические пьесы И. К. Карпенко-Карого («Савва Чалый») и М. П. Старицкого («Маруся Богуславка») отражали свободолюбивые устремления народов.

Восприняв идейно-художественные принципы русского критического реализма, драматурги Украины, Армении, Латвии, Эстонии показывали в своих произведениях процесс социального расслоения общества в период развития капитализма в России. Возникает жанр социально-бытовой драмы: «Мироед, или Паук» Кропивницкого, «Наймичка» Карпенко-Карого, «Пэпо» Сундукяна, «Злой дух» латышского писателя Р. Блауманиса.

Развитие и становление сценических культур народов России, отражавших идеи русского революционного движения, передовую общественную мысль, проходило в острой борьбе с самодержавием и местными реакционерами, в борьбе двух культур — реакционной культуры господствующих классов и демократической культуры народных масс. Реакционеры выступали против прогрессивных писателей, создавали пьесы националистического и монархического содержания. Правительственные указы запрещали исполнение драматических и музыкальных произведений на украинском языке, спектакли еврейских театров, публикацию материалов на белорусском и литовском языках. В 1856 г. был закрыт грузинский театр Эристави. Национальные труппы находились в тяжелом материальном положении, не имели постоянных зданий, были вынуждены преодолевать сопротивление местных властей, запрещавших показ спектаклей.

И все же вопреки цензурным запретам, сопротивлению правящих кругов развитие национальных театров продолжалось. На их сценах зарождался талант многих выдающихся актеров, творчество которых бы-

М. К. Заньковецкая в пьесе «Пока солнце взойдет, роса очи выест» М. Л. Кропивницкого.

В. С. Алекси-Месхишвили в пьесе «Родина» Г. Д. Эристави.



П. И. Адамян (справа).

ло проникнуто гражданственностью, выражало идею служения народу, утверждало высокий общественный долг художника. В игре украинцев К. Т. Соленика, П. К. Саксаганского, М. Л. Кропивницкого, армянина Г. А. Чмшкяна, грузина В. А. Абашидзе, азербайджанца Дж. Зейналова яркая комедийность, сатиричность сочетались с драматизмом.

Жизненная правда и романтическая устремленность отличали искусство грузинского трагика В. С. Алекси-Месхишвили (Гамлет в одноименной трагедии У. Шекспира, Незнамов в пьесе А. Н. Островского «Без вины виноватые»), выдающейся актрисы М. К. Заньковецкой (Лимеривна, цыганка Аза, Маруся Богуславка в одноименных пьесах украинских драматургов). Ее одухотворенная игра рассказывала о тяжелом, бесправном положении женщин. Армянский трагик П. И. Адамян, азербайджанский актер Г. Араблинский своим искусством выражали протест против насилия, социальной несправедливости, защищали права человека. Героико-романтические образы, созданные этими и многими другими актерами в пьесах национальных драматургов и в произведениях Шекспира, Ф. Шиллера, отличались высокой эмоциональностью, мощной драматической силой.

На развитие театров народов нашей Родины плодотворное влияние оказывали русская реалистическая театральная культура, постановка пьес Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, позднее М. Горького на национальных сценах, гастрольные таланты мастеров в Москве и Петербурге, деятельность русских театров в таких крупных городах, как Киев, Харьков, Тифлис.

Новые вехи в развитии театрального искусства народов России связаны с общественным подъемом в годы первой русской революции 1905—1907 гг. и пролетарским этапом освободительного движения в последующее десятилетие. В этот период возникают театральные коллективы, выражающие передовые идеи времени (Новый Латышский театр и др.). Организуются любительские кружки среди рабочих, связанные с революционными организациями (Балахнинская любительская труппа, труппа рабочих-нефтяников в Баку, армянский театр Авчальской

аудитории в Тифлисе и др.). В создании рабочих театральных кружков принимали участие большевики М. Азизбеков, С. Г. Шаумян, С. С. Спандарян.

Театр часто становился трибуной революционных идей. Так, например, спектакли Кутаисского театра с участием В. С. Алекси-Месхишвили переходили в политические демонстрации, со сцены звучали революционные призывы.

В драматургии отразилось обострение классовых противоречий («Хозяин» Карпенко-Карого, «Невзгоды Дариспана» Д. С. Клдиашвили, «В огне» Блауманиса, «Павлинка» Я. Купалы, «Утес» В. М. Папазяна). Социально-психологическая драма показывала духовную опустошенность, порожденную буржуазными отношениями. Эти темы звучат в пьесах армянского драматурга А. Ширванзаде («Из-за чести»), эстонских авторов А. Кицберга («Оборотень»), Э. Вильде («Неуловимое чудо»), азербайджанского писателя А. Ахвердова («Несчастный юноша»). Трагедию народа показали украинский писатель И. Я. Франко в драме «Украденное счастье» и белорусский поэт Я. Купала в пьесе «Разоренное гнездо».

В начале XX в. национальная драматургия обогащается новым жанром — философской и символической драмой. Ее крупнейшие представители — украинская поэтесса Леся Украинка (драмы «Лесная песня», «Каменный властелин») и латышский писатель Ян Райнис. В его драмах отразились социально-политические и этические проблемы времени («Огонь и ночь», «Вей, ветерок», «Играл я, плясал»).

В остросатирических комедиях зло высмеивали современные нравы Карпенко-Карый («Суета», «Мартын Боруля»), азербайджанский сатирик Мамедкулизаде («Мертвецы»), грузинский писатель Ш. Дадиани («Вчерашние»), татарский писатель Г. Камал («Банкрот»).

Великие традиции, заложенные актерами старших поколений, развивали О. Абелян и Г. Петросян в Армении, Б. Румнице и А. Амтман-Бриедит в Латвии, П. Пинна и Т. Альтерман в Эстонии, С. Гиззатуллина-Волжская и М. Мутин в Татарии, Г. Араблинский в Азербайджане, Э. и А. Каминские на еврейской сцене. Создавая образы самоотверженных борцов за свободу и обличая власть имущих, актеры соединяли в своем творчестве романтические тенденции с глубокой жизненной правдой.

В годы, последовавшие за революцией 1905 г., возникают Новый Рижский театр, Первый постоянный украинский театр М. Садовского в Киеве, Белорусский театр И. Буйницкого, создаются татарские труппы «Сайяр» и «Нур». Зарождается искусство режиссуры: Э. Смильгис и А. Миерлаук в Латвии, К. Меннинг в Эстонии, С. Капанакян и О. Севумян в Армении следовали принципам Московского Художественного театра. Возникнув в результате общественного развития народов, их борьбы за свободу, театр народов нашей Родины формировался в тесной связи с передовой русской культурой.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Слово «телевидение» (от греческого *téle* — далеко и латинского *visio* — видение) — многозначное. Оно служит для обозначения как специальной техники, с помощью которой изображение передается на большие расстояния, так и передач, которые мы смотрим на экранах наших телевизоров. Родившееся в XX веке, телевидение (ТВ) стало важным фактором социальной, политической и культурной жизни, активным участником процессов, идущих в обществе.

Основная заслуга в изобретении техники телевидения принадлежит профессору Петербургского технологического института Б. Л. Розингу (1869—1933). С помощью созданной им в 1907 г. электроннолучевой трубки (кинескопа) он впервые в мире в 1911 г. в лабораторных условиях осуществил передачу изображения на расстояние нескольких метров.

В последующие 20 лет ученые трудились над тем, чтобы перевести ТВ из лабораторий в каждый дом. Путь к сегодняшнему голубому экрану лежал через громоздкие ящики с окуляром как у телескопа — механические телевизоры, через первые серийные приемники с электроннолучевыми трубками, размер которых едва превышал ладонь: смотреть передачи можно было лишь с помощью больших линз.

ТВ как техника используется не только для удовлетворения интереса зрителей к информации, искусству и спорту. Техническое ТВ позволяет инженерам наблюдать за технологическими процессами в тех случаях, когда присутствие человека рядом с прибором или установкой опасно. ТВ космическое дает возможность увидеть свою планету из космоса, разглядеть обратную сторону Луны, узнать, как выглядят Марс, Венера, Юпитер, Сатурн с близкого расстояния.

Основа ТВ — телевидение. Оно осуществляется двумя способами — эфирным и кабельным, причем последнее, в силу очевидных преимуществ (улучшенное качество изображения, прямая обратная связь между приемником и передатчиком ТВ-сигналов, большее разнообразие программ), развивается бурными темпами. Кроме того, во многих странах мира создаются системы спутникового ТВ, или, как его еще называют, «всемирного ТВ».

В СССР пока более развито эфирное вещание. Первые регулярные передачи советского ТВ начались в 1936 г., лишь на два года позднее, чем в Великобритании; с 1940 г. появились в продаже первые советские ТВ-приемники. 7 мая 1945 г. советские ТВ-станции возобновили передачи, прерванные войной, а с 15 декабря они стали регулярными. После модернизации ТВ-центра на Шаболовке (1949) советское ТВ перешло на новый стандарт четкости — 625 строк в кадре. Тогда же в квартирах появились первые массовые отечественные телевизоры — «Москвич», «Ленинград» и «КВН-49».

Москва. Центральное телевидение. Авторы телепередачи «Выраж» решили провести конкурс на лучшего по профессии на одном из московских заводов (справа).

Телевизионный технический центр имени 50-летия Октября в Москве. Аппаратная телевизионной программы «Время».



В 50-е годы мировое ТВ переживает бурный период развития. Благодаря появлению легких ТВ-камер оно вышло из студий на улицы. Был разработан принцип магнитной записи ТВ-сигналов, стало возможным вести не только прямую трансляцию из студии или с определенного места событий, но и записывать передачи до эфира. С этого момента начинается создание «телекино». В 1954 г. в СССР проводится первый эксперимент с использованием цветного ТВ-изображения. Экран обрел красочность, а после ввода в действие Телевизионного технического центра в Останкине (1967) с самой высокой в Европе телебашней (свыше 530 м) цветные передачи стали регулярными. В феврале 1956 г. открывается 2-я общесоюзная программа, а к концу 60-х гг. создаются системы космической ретрансляции сигналов, давшие возможность жителям Сибири, Средней Азии и Дальнего Востока смотреть передачи сначала 1-й, а потом 2-й общесоюзных программ.

В 70-е годы в мировом ТВ появляются компьютерная техника, репортажные ТВ-комплекты, передвижные ТВ-студии. Технические возможности его становятся настолько широкими, что оно привлекает таких выдающихся мастеров мирового кино, как М. Антониони, Р. Росселлини (Италия), И. Бергман (Швеция) и другие.

ТВ — не только сложнейшая, современнейшая техника, но и трудоемкий технический процесс. К той технике, которую, например, использует кинематограф, добавляется аппаратура служб вещания. Путь серьезной передачи или телефильма к эфиру длится месяцами. После того, как режиссер, оператор и актеры выполнили свою задачу, начинается невидимая для зрителей работа монтажеров, звукооператоров, телетехников — многодневный труд десятков людей.

В 70-е и 80-е гг. вместе с ТВ развивается и видеозапись. Открытие принципов компактной фиксации видеосигналов позволило уменьшить видеоманито-

фон в десятки раз, что дало возможность записывать с экрана по своему желанию программы ТВ и смотреть их в любое удобное для зрителя время. Возникло «домашнее телевидение» — владелец видеокамеры может фиксировать на магнитную ленту яркие события из жизни своей семьи.

Первые передачи ТВ были своего рода отчетами о событиях. Так, первой передачей советского ТВ был репортаж об открытии XVIII съезда ВКП(б). Со временем на экране ТВ стали появляться известные актеры и музыканты — прямо в студии они исполняли популярные произведения, играли небольшие спектакли и т. д. Становление ТВ как особого вида искусства началось в 50-е годы, когда в распоряжении работников ТВ появилась совершенная техника. Мобильные телекамеры, специальные телетеатры открыли эпоху телеспектаклей. Первый из них был показан по ЦТ СССР в 1956 г. Затем на ЦТ были созданы целые сериалы телеспектаклей, некоторые из них идут на экранах и сегодня, например, многосерийный спектакль «Следствие ведут знатоки». Видеозапись и ее внедрение совпало с появлением на ЦТ объединения «Экран», которое специально снимало кинофильмы для показа по ТВ. За два десятилетия существования «Экрана» на нем были сняты такие популярные фильмы, как многосерийный фильм «Семнадцать мгновений весны» (реж. Т. Лиознова), «Майор Вихрь» (реж. Е. Ташков), «Карл Маркс. Молодые годы» (реж. Л. Кулиджанов), «Берега» (реж. Г. Лордкипанидзе).

В 60-е годы у ЦТ появилась возможность создавать насыщенные зрительной информацией передачи, своего рода ТВ-газеты. Главная из них — программа «Время» — готовится Главной редакцией информации ЦТ. Сначала («Время» появилось в эфире в конце 60-х гг.) дикторы читали перед камерой написанные журналистами информационные тексты, перемежавшиеся видеосюжетами и фотографиями. Потом

во «Времени» стало появляться больше публицистики, программа увеличилась по продолжительности: сегодня ее оптимальный объем — около 45 минут. В распоряжении программы «Время» — сеть внутри-союзных и зарубежных корреспондентов Гостелерадио СССР.

В 80-е годы из программы «Время» выделились еще три информационно-публицистические передачи: сначала «Сегодня в мире» (двойной, по 15 минут, вечерний блок международной информации), потом — «Прожектор перестройки» (10-минутный публицистический сюжет на острые социально-политические темы) и, наконец, «120 минут» — двухчасовая утренняя информационная программа.

Большой популярностью пользуется на ТВ форма видеоканалов. Первой такой передачей стала появившаяся в 1987 г. программа «До и после полуночи». Выходящая в эфир в субботу поздно вечером в конце каждого месяца, она похожа на своеобразно иллюстрированный журнал, где есть место и серьезным проблемам, и легкой музыке.

Эстафету «До и после полуночи» приняла одна из интереснейших программ ЦТ — «Взгляд» (ее готовят журналисты Главной редакции телепрограмм для молодежи). Публицистическая смелость и актуальность «Взгляда» завоевали ему симпатии зрителей. В 1988—1989 гг. видеоканалы получили в эфире значительную часть времени. По 1-й общесоюзной программе ЦТ выходят также «Литературно-художественный видеоканал» и «Ступени» (передача Главной редакции пропаганды ЦТ), Детская информационно-публицистическая программа «Марафон-15». 2-я программа представляет «Киносерпантин». Есть свои видеоканалы на Образовательной и Московской программах ЦТ. Московский видеоканал называется

«Добрый вечер, Москва!», в нем выделяется своей оперативностью, юмором короткий блок городской хроники «Экспресс-камера».

Тремя базовыми принципами ТВ являются серийность передач, оперативность и сетка вещания. Серийность передач позволяет глубоко разрабатывать определенные темы; оперативность обеспечивает ТВ привлечение зрителя (а не слушателя, как у радио, или читателя, как у газеты); сетка программ придает ТВ своего рода «привычность»: включая телевизор в определенный день, в определенное время, мы знаем, что увидим. Поэтому основу ТВ-вещания составляют именно регулярные, повторяющиеся в одно время, в один день недели из года в год передачи. Среди таких серийных передач — «Спокойной ночи, малыши!», «Утренняя почта», «Здоровье», «Служу Советскому Союзу!», «Сельский час», «Отчего и почему?», передачи Образовательной программы.

Образовательную программу ЦТ СССР уже много лет заслуженно называют телелицеем. Интересные сериалы телеуроков по школьным предметам, телепостановки классических произведений мировой и отечественной литературы (например, «Фауст» И. В. Гёте был снят на ЦТ известным режиссером театра и кино М. Козаковым) помогают школьникам глубже усвоить изучаемый предмет; кроме того, она позволяет им овладеть иностранными языками.

ТВ не только зеркало социально-политической жизни или набор развлекательных передач. С экрана ТВ приходят в наш дом высочайшие достижения мировой культуры — театра, музыки, живописи, кинематографа. Большинство ярких, запомнившихся зрителям не одного поколения спектаклей мирового и советского театра записано на ТВ. Голубой экран сохраняет нам блеск и обаяние игры давно ушедших



Идет передача молодежной редакции Центрального телевидения.

актеров и музыкантов. Телезритель имеет возможность насладиться игрой крупнейших мастеров советской сцены: А. К. Тарасовой, М. И. Прудкина, М. М. Яншина, О. Н. Андровской и других мхатовских корифеев; увидеть уникальные актерские дуэты — Ф. Г. Раневской и Р. Я. Плятта, Л. П. Сухарева и Б. М. Тенина; посмотреть, например, лучшие балеты *Большого театра*, спектакли *«Современника»*, театральных коллективов, приезжавших в нашу страну на гастроли. ТВ познакомило многих молодых телезрителей с такими шедеврами мирового кино, как «Броненосец Потёмкин» С. М. Эйзенштейна, «Чапаев» Г. Н. и С. Д. Васильевых, а программа «Иллюзион» предложила им работы мастеров немого кино.

ТВ — своего рода ключ к достижениям мировой культуры. «Беседы о русской культуре» профессора Тартуского университета Ю. Лотмана имеют не только образовательное, но и большое воспитательное значение. «Философские беседы», организуемые на ЦТ академиком И. Фроловым, открывают глубины мировой философской мысли.

ТВ открывает перед зрителем двери художественных музеев — Эрмитажа, Русского музея, музеев Московского Кремля, Лувра. Трудно переоценить значение просветительских передач ЦТ. Среди них такие «ветераны экрана», как «Клуб путешественников» (ведущий — Ю. Сенкевич), «В мире животных» (ведущие — В. Песков и Н. Дроздов), «Очевидное — невероятное» (ведущий — С. Капица), «Кинопанорама».

В последнее время ТВ уделяет много внимания нравственным и моральным проблемам нашего общества. Среди передач этого направления следует выделить программу «Позиция» Г. Боровика.

Сегодня нарастает информационная насыщенность передач, проблемы и суждения подаются через личность. Экран рассказывает о новых социально-политических явлениях нашей жизни. ТВ 80-х гг. отличается критичностью, деловитостью и демократизмом. Яркий пример тому — прямые передачи ЦТ с заседаний Съезда народных депутатов СССР (1989).

В конце 80-х гг. ТВ подарило зрителям целый ряд новых по форме и содержанию передач. «Телевизионное знакомство» У. Отта собирает у телеэкрана аудиторию всех возрастов. Зародившись на эстонском ТВ, эта передача заняла прочное место и на ЦТ. Собеседниками У. Отта были многие известные деятели искусства — Р. Паулс и А. Шнитке, И. Глазунов и М. Плисецкая, О. Ефремов и Г. Товстоногов. Сложная, многоплановая передача С. Бэлзы «Музыка в эфире» — это не просто прекрасный концерт с участием звезд мировой музыкальной культуры. Зритель напрямую общается с музыкантами, имея возможность услышать и компетентное мнение, содержательный рассказ известного музыковеда-ведущего.

Особую ветвь ТВ составляют «телемосты». Этот вид передач зародился сравнительно недавно и стал возможен благодаря демократизации нашего об-

щества, гласности и перестройке. Телемосты сближают людей, живущих далеко друг от друга, с разными политическими взглядами и образом жизни. Созданная комментатором В. Познером вместе с американским журналистом Ф. Донахью серия телемостов СССР — США запомнилась зрителям. Это был своего рода прорыв народной дипломатии. Вскоре на телемост вышли и политики двух стран — депутаты Верховного Совета СССР и конгрессмены США.

Своеобразным телемостом можно считать программу Главной редакции телепрограмм для молодежи ЦТ «12-й этаж». Диалог между родителями и детьми, взрослыми и молодежью помог им понять друг друга, разобраться в острейших социально-политических проблемах (экология, занятость молодежи, выборы, образование).

Все чаще симпатии зрителей обращаются к Ленинградскому ТВ. Среди его наиболее популярных программ — «Пятое колесо», «600 секунд», «Музыкальный ринг», «Общественное мнение».

Творческий поиск отличает и работу республиканских студий ТВ. Наибольшие успехи республиканского ТВ в 70-е и в начале 80-х гг. связаны с теледокументалистикой. Экологические «телеобвинения» эстонского комментатора и политического деятеля Ю. Ааре создали ему огромную популярность в республике. Отмечен многими всесоюзными и зарубежными телепремиями фильм украинского кинодокументалиста В. Шевченко «Чернобыль. Хроника трудных недель». Эта лента стояла В. Шевченко жизни. В конце 80-х гг. интересную работу проводят студии Казахстана, Киргизии, Грузии.

Развитие ТВ за рубежом происходило в иных условиях, нежели в СССР и других социалистических странах. Отсутствие государственной монополии на ТВ-эфир привело в 50-е — 60-е гг. к бурному росту частных ТВ-компаний. Если ЦТ СССР уделяет внимание и политическим передачам, и спорту, и развлекательным программам, то среди десятков ТВ-программ США есть лишь три, более или менее напоминающих советское ТВ. Это программы телекорпораций СИ-БИ-ЭС, СИ-ЭН-ЭН и ЭЙ-БИ-СИ. Среди других каналов (их число в некоторых штатах с учетом кабельного ТВ приближается к сотне) — чисто политические, т. е. транслирующие исключительно заседания Сената и Конгресса США, отдельных штатов, их комиссий и комитетов; спортивные, развлекательные. Есть, в частности, музыкальный канал телекомпаний ЭМ-ТИ-ВИ. Помимо гигантов американского ТВ, вещание которых составляет более 1000 часов в сутки, существуют и активно развивают свое влияние на другие страны японская ТВ-корпорация ЭН-ЭЙЧ-КЕЙ, технический лидер мирового ТВ; английские БИ-БИ-СИ-1 и БИ-БИ-СИ-2.

В последние годы возникла интересная форма сотрудничества между ЦТ СССР и телекомпаниями других стран — обмен программами. По ЦТ были проведены вечера СИ-ЭН-ЭН, английского Темз-Телевижн, 10-го канала ТВ Японии.

Молодость ТВ как техники и как вида творческой деятельности позволяет говорить о нем как об искусстве будущего, но и в этом искусстве основной задачей ТВ по-прежнему останется пропаганда духовных ценностей, накопленных человечеством, всей культуры мирового сообщества.

ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ЖАНРЫ

Рядом с названиями передач в телепрограмме можно увидеть такие определения: «очерк о...», «интервью с...», «репортаж из ...», телеспектакль, многосерийный телефильм и т. д. Это и есть жанры, т. е. способы отображения окружающего мира на телеэкране. Современная система телевизионных жанров объединяет различные жанры журналистики, искусства, научной популяризации, формы развлечения и обучения.

Информационно-публицистические жанры рассказывают об интересных фактах, событиях, например об испытании нового атомного двигателя или о футбольном матче, о прибытии с визитом главы государства или о борьбе со стихией (в основном при помощи репортажа).

Аналитическая публицистика поднимает важные проблемы, исследует общественно значимые процессы, привлекая факты в качестве доказательств. Ускорение экономического развития, борьба за мир и

Кадр из многосерийного телевизионного фильма «Карл Маркс. Молодые годы». Совместное произ-

водство студии ДЕФА и Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького. 1980.



разоружение, воспитание молодежи — эти темы раскрываются в комментариях, публицистических выступлениях, интервью и т. д.

Художественная публицистика, оставаясь строго документальной в отображении жизненного материала (реальность событий, подлинность героев), пользуется в основном художественными средствами (ассоциативный монтаж, создание образов путем сравнения, сюжетность повествования). Основная форма — экранный очерк, продолжающий традиции литературы и кинопублицистики.

Во время передачи «Что? Где? Когда?»

Олег Даль в телеспектакле «Страницы жизни Печорина» (по роману «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова). Режиссер А. В. Эфрос.



Кадр из многосерийного телевизионного фильма «Михайла Ломоносов». 1986. Режиссер А. А. Прошкин.

Кадр из многосерийного телевизионного фильма «Семнадцать мгновений весны». 1973. Режиссер Т. М. Лиознова. В ролях: Е. Градова и В. Тихонов.



Наряду с публицистическими жанрами (тележурналистикой) существуют художественные жанры — игровое телевидение. Развитие телевизионного театра начиналось с трансляции театрального спектакля, который подвергался лишь монтажному (см. *Монтаж в кино и на телевидении*) членению на планы (см. *Кадр, план, ракурс*). Затем спектакль перенесли в студию, приспособив его к возможностям телеэкрана. Завершающим этапом стало создание телевизионного театра, в котором специально написанная телепьеса реализуется средствами телевидения.

Телевизионный игровой кинематограф в основном повторяет жанровые разновидности традиционного кино, так как кино и телевидение — две разновидности одного рода искусства — экранного искусства. Однако открытием телевидения стал своеобразный эквивалент романа, повести — многосерийный телефильм (сериал). Возникновение, а затем всеобщее признание телесериала кроются в природе телевидения: возможности обстоятельного общения с аудиторией в домашней обстановке, как бы возрождающего традиции семейного чтения. Со второй половины XX в. жанр телевизионного сериала становится новым явлением художественной культуры, активной формой пропаганды искусства.

Возникновение и становление жанров — длительный и сложный процесс. Театр насчитывает тысячелетия, журналистика — столетия. Развитие жанровых форм самого молодого из искусств и средств массовой информации — телевидения насчитывает всего несколько десятилетий. Поэтому жанровая система телевидения находится в поиске, в живом

движении. Наряду с приспособлением традиционных возникают новые жанры: увлекательные соревнования — «КВН», «Что? Где? Когда?», стремительные экранные коллажи — «Мир и молодежь», острые дискуссии — «12-й этаж», преодолевающие земные пространства телемосты...

Нет сомнения, что в будущем появится множество интересных жанров телевидения. А какие займут место в его программах — покажет будущее.

ТЕХНИКА СЦЕНЫ

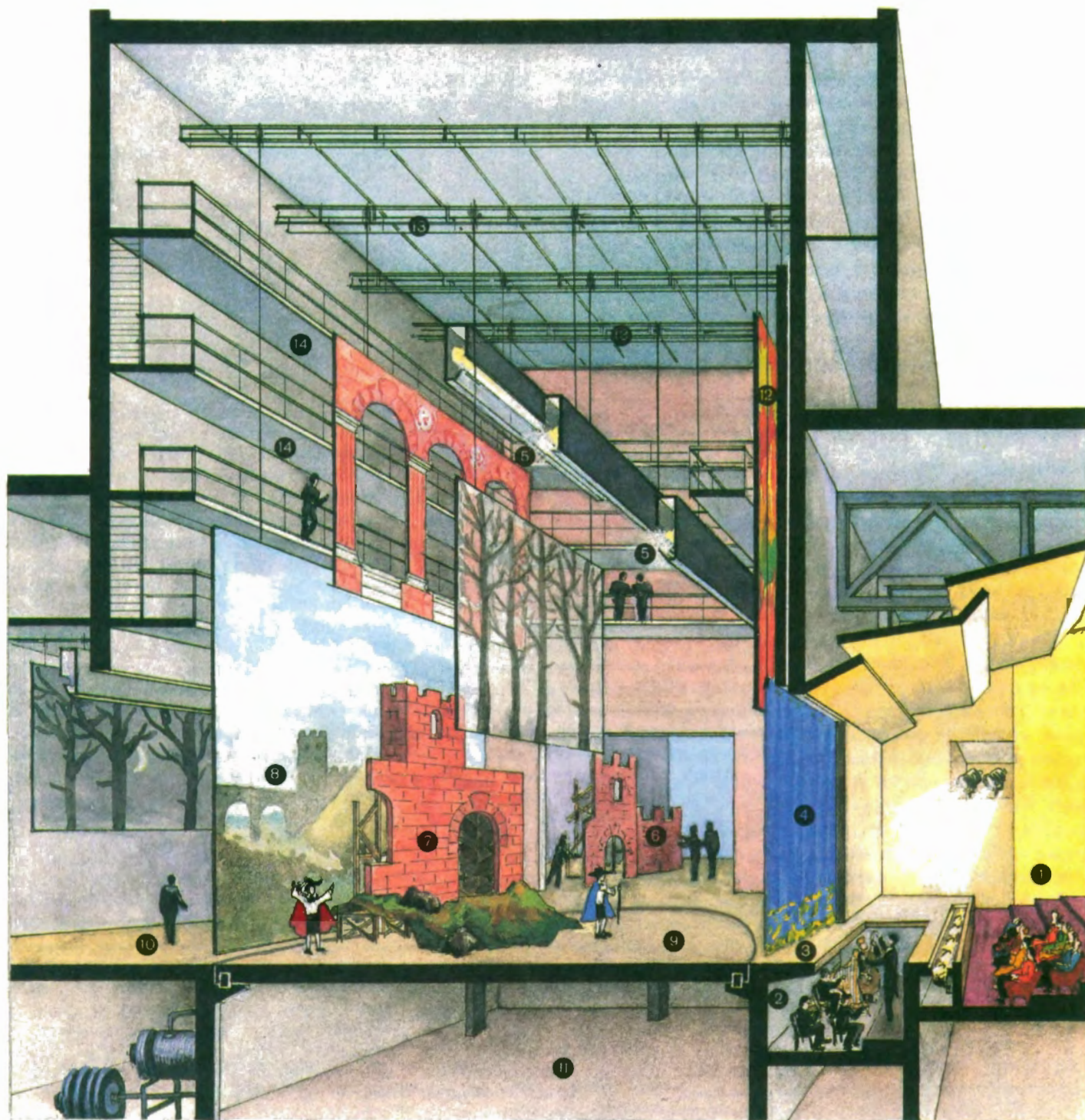
К технике сцены относится архитектурное устройство сценической коробки, ее оборудование, а также технические приспособления, которые иногда изготавливаются специально для конкретного спектакля.

Тип сценической площадки, какой мы ее видим сегодня, зародился в XVI в. и с тех пор совершенствовался, но принципиально не менялся. В наши дни, при всем многообразии театральных зданий, сцена представляет собой, как правило, замкнутую со всех сторон коробку. Когда раздвигается занавес, мы видим из зала лишь небольшую часть всей сцены — собственно сценическую площадку, на которой происходит действие. Это — второй этаж сцены, которая в современном театре имеет три этажа. Первый этаж скрыт под планшетом сцены. Туда ведут люки, имеющиеся в планшете.

Сценическая площадка отделена от зрительного

Устройство сцены: 1 — зрительный зал, 2 — оркестровая яма, 3 — авансцена, 4 — антрактовый занавес, 5 — софиты, 6 — декорации,

7 — панорама, 8 — задник; 9 — планшет сцены; 10 — арьерсцена; 11 — трюм; 12 — суперзанавес; 13 — колосинки; 14 — падуги.



зала каменными порталами. «П»-образный вырез в порталной стене, закрытый обычно занавесом, называется зеркалом сцены. Расстояние между порталами и их высота определяют размеры зеркала сцены. За каменными порталами обычно находятся порталы раздвижные. Сдвигаясь, они, если это необ-

ходимо, сужают зеркало сцены. Высоту его снижает, когда это требуется, подзор, который может опускаться и подниматься. Делается подзор из плотной материи, натянутой на жесткую раму.

Сразу за порталом вверх, во всю его ширину — перед основным, антрактовым занавесом — под-

вешен мягкий арлекин, обычно сшитый из того же материала, что и занавес. Вверху за порталом подвешен также пожарный занавес из железобетона, который опускается в случае пожара и наглухо отделяет сцену от зрительской части.

За основным занавесом обычно висит дополнительный — игровой занавес, или суперзанавес. Он бывает и раздвижным, и подъемным. Часто суперзанавес изготавливают специально к конкретному спектаклю, и его внешний вид зависит от общего решения художественного оформления.

Справа и слева от сценической площадки, за порталами, находятся так называемые карманы — просторные помещения, в которых хранятся декорации спектаклей театрального репертуара. В карманы также монтируется оформление для каждой следующей картины пьесы и с помощью специальных приспособлений выдвигается на сцену. Так обеспечивается быстрая смена декораций во время спектакля.

Карманы и боковая часть сцены во всю ее глубину скрыты от зрителей рядом кулис — больших деко-

ративных полотнищ прямоугольной формы, которые подвешиваются вертикально справа и слева от сцены. Замыкаются кулисы цельным полотнищем — задником или раздержкой (разделенной на две половины, которые могут, как занавес, расходиться в разные стороны).

Часть сцены за задником, в глубине, называется арьерсценой. Площадка перед основным занавесом — это авансцена, или просцениум. Иногда арьерсцена в спектакле открыта зрителю, и тогда можно видеть горизонт, который тянется вдоль задней стены сценической коробки и несколько загибается вдоль боковых стен. Горизонт называют еще радиусом. В современных театрах он делается из специального белого пластического материала, который туго натягивается на жесткую раму. Такой горизонт не дает при освещении морщин и хорошо принимает на себя любой свет и цвет.

Каждая пара кулис наверху замыкается падугой — узким длинным полотнищем, подвешенным горизонтально. Несколько планов падуг составляют тот

КАК УСТРОИТЬ ПРОСТЕЙШУЮ СЦЕНУ В ШКОЛЕ

Простейшую сцену очень легко и быстро можно устроить в любом более или менее просторном помещении. Достаточно расставить стулья в определенном порядке: рядами от стены до стены, оставив перед ними свободное пространство для актеров, или по трем стенам, оставив свободными четвертую стену и часть пространства перед ней, или вокруг, освободив центральную площадку, — и «зрительный зал» со «сценой» готов.

Если же в школьном зале есть сцена, которая отделяется от зрительской части лишь своим возвышением над уровнем пола, то можно оборудовать ее простейшими приспособлениями. В случае, когда на сцене отсутствуют порталы, их нетрудно соорудить, натянув плотный материал на деревянную раму. Желательно, чтобы в высоту портал достигал потолка (при его небольшой высоте). Портал должен быть не ниже 2 м и 70—100 см в поперечнике (в зависимости от ширины сцены). Крепятся такие порталы на откосах к полу и стенке.

Можно оборудовать сцену и кулисами. Их нужно подвесить на нескольких планах, не ниже 2 м от пола сцены. Для каждой пары кулис (правой и левой) понадобится один трос, протянутый от стены к стене параллельно зеркалу сцены. Кулисы лучше подвешивать к тросу не на петлях, а на металлических кольцах (можно использовать гардинные). Трос можно заменить не толстым гибким проводом при условии, если он хорошо натягивается и кольца кулис легко скользят по нему.

На низкой сцене вполне можно обойтись без падуг, а вот кулисы лучше изготовить пошире и вешать их в сборку. При необходимости следует растянуть одну из них или обе, вплоть до соединения их в центре на

любом плане. Это даст возможность разнообразить выгородку сцены, перекрывать ее на разных планах. Крайние кольца кулис крепятся к стенам, чтобы кулиса не отходила от стены.

Широкие кулисы, подвешенные сразу за порталами, могут служить занавесом. Чтобы удобнее было открывать и закрывать такой «ручной» занавес, нужно привязать к крайним его колечкам, которые сходятся в середине троса, тонкие тросточки: за них удобно и тянуть занавес, открывая, и толкать его, закрывая, оставаясь при этом скрытым от зрителя. Если подвесить занавес не на одном, а на двух отдельных тросах (каждой половинке занавеса — свой трос), тогда края половинок смогут заходить один за другой и занавес будет «запахиваться» плотно, без щели.

Простейшая механизация занавеса — так называемый подбор. К каждой половинке занавеса пришивается несколько колец, начиная пониже середины внутреннего края и по направлению к верхнему наружному углу (у стены), где и пришивается последнее кольцо. К нижнему кольцу привязывают тонкий гладкий шнур и свободно пропускают его через кольца. Если потянуть за конец шнура, который выпущен из крайнего верхнего кольца, занавес «подбирается» в сторону и вверх, образуя подбор. Чтобы получить подбор нужной формы и высоты, следует подобрать занавес вручную и лишь тогда отметить найденные точки для крайних колец — нижнего и верхнего. Остальные кольца располагаются между крайними по прямой.

Более сложный раздвижной занавес устроен по принципу, который используется в раздвижных оконных шторах.



своеобразный «потолок» над сценической площадкой, который мы видим из зала.

Кулисы, падуго, задник, раздержки — все это вместе составляет одежду сцены, обычно в театре имеется несколько ее комплектов: черная, белая, цветная, из материалов различной фактуры и плотности. Одежду сцены нередко шьют специально для данного спектакля по эскизам художника.

Часть сценической коробки от «потолка» из падуг и до настоящего потолка — это и есть третий этаж сцены. Обычно в театральных зданиях расстояние от падуг до потолка в 1,5—2 раза превышает высоту от планшета сцены до падуг. В этом случае поднятые вверх декорации полностью скрыты от зрителей, сидящих в зале.

Высоко, под самым потолком, находятся колосники — деревянная решетка, к которой на тросах крепятся штанкеты — металлические трубы или деревянные брусья. На штанкетах подвешиваются одежда сцены, светоаппаратура, детали оформления. Вес штанкетов и закрепленных на них предметов уравнивается набором противовесов — для облегчения подъема и опускания штанкетов. Вся эта система называется системой подъемов. По стенам вокруг сцены расположены галереи, соединенные между собой узкими мостиками. В некоторых театрах над колосниками, под самым потолком смонтирован водяной противопожарный занавес.

Техника и механизмы применялись в театре с очень давних времен. Известно, например, что в античном и средневековом театрах в финале спектакля, как правило, откуда-то сверху появлялся «бог» и парил над сценой на специальном приспособлении. Он был необходим, чтобы благополучно разрешить все проблемы: наказать порок и наградить добродетель. Этот персонаж назывался по-латыни — *deus ex machina* (бог из машины). В нынешнем театре технические приспособления сцены не называют «машинами», но до сих пор бытует термин «машинерия» — так собирательно называют механизмы, которыми оборудована театральная коробка. А рабочих монтажного цеха, устанавливающих и меняющих на сцене декорации, называют монтажниками или машинистами сцены.

При помощи системы подъемов можно быстро менять плоские декорации, одну поднимая под колосники, другую опуская на планшет. Для той же цели служит круг, врезанный в планшет сцены, или вращающийся барабан, вся нижняя часть которого скрыта в трюме. В барабане обычно устроены специальные опускающие площадки — плунжеры. На них декорация подается на сцену снизу, из трюма. Кроме того, такие площадки, поднятые над уровнем сцены на разную высоту, создают рельеф планшета, необходимый для данного спектакля.

Для подачи смонтированной декорации из карманов или с арьерсцены вместо круга иногда используют фурики — подвижные площадки на небольших колесиках. Фурики двигаются по специально установленным, направляющим «дорогам».

У театральной техники есть и другая функция — создание *сценических эффектов*, необходимых по ходу действия.

Развитие техники позволяет архитекторам осуществлять смелые проекты, вводить множество технических новшеств в театральные здания. Поднимающийся пол оркестровой ямы увеличивает и приближает к зрителю авансцену. Складные порталы и выдвигающиеся вместо них на сцену ряды кресел продолжают амфитеатр зрительного зала и почти замыкают его в кольцо. Партер освобождается от кресел и поднимается до уровня планшета сцены — сцена оказывается почти со всех сторон окруженной зрителями. Существуют и другие виды трансформации зрительного зала и сцены.

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

В переводе с латинского слово «*traditio*» означает «передача». Традиция предполагает передачу опыта, т. е. определенной суммы накопленных знаний, от поколения к поколению.

Ленинское отношение к проблеме традиций и новаторства выражено с предельной четкостью: «Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру, — без такого понимания нам этой задачи не разрешить» (Полн. собр. соч. Т. 41. С. 301).

Среди деятелей молодого советского театра были такие, кто отвергал «старый театр». Новизну они видели исключительно в искусстве площадного театра, в массовых действиях. Подобные крайности вели к полному отрицанию достижений прошлого и могли нанести урон театру. Но этого не произошло. Уже в первые послереволюционные годы на советской сцене ставились романтические произведения мировой классики, и в частности драмы Шиллера. Они звали к борьбе за свободу и были близки по духу защитникам завоеваний революции, строителям новой жизни.

Традиции подготавливают новые открытия, предвосхищают новаторство. Новаторство, в свою очередь, продолжает, развивает, обогащает традиции. Традиции в союзе с новаторством — «вечный двигатель» искусства, пополняющего сокровищницу своего опыта.

Коренной поворот в области драмы совершили А. П. Чехов и А. М. Горький, по-новому осветившие положение человека в обществе. Без Чехова и Горького не было бы и новаторского искусства Московского Художественного театра (МХТ), способного раскрыть перед зрителем «жизнь человеческого духа» во всей ее изменчивости и полноте. У истоков этого искусства стояли К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, творческая деятель-

ность которых расширила и обогатила возможности *русского театра*.

Поиски выразительных средств велись и в иных, подчас прямо противоположных направлениях, связанных со школой представления, с условным театром. Основатель и руководитель *Камерного театра* А. Я. Таиров, например, ставил перед собой задачу «провести театрализацию в театре», творить откровенно театральное зрелище. *Вс. Э. Мейерхольд*, глубоко усвоив традиции итальянского, шекспировского, мольеровского театра, выработал свой идеал сценического зрелища, где за яркой гротесковой формой скрывался неподдельный интерес к заботам и тревогам современности. Вышедший из стен МХАТа, *Е. Б. Вахтангов* строил свой «театр, стремящийся к радости», театр-праздник.

Новаторское освоение традиций продолжили и другие художники многонационального *советского театра*: К. А. Марджанишвили и А. В. Ахметели в Грузии, А. С. Курбас на Украине, в послевоенные годы — Ю. И. Мильтинис в Литве, К. К. Ирд и В. Х. Пансо в Эстонии и другие.

Мхатовские традиции получили, например, дальнейшее развитие в деятельности театра «*Современник*» под руководством О. Н. Ефремова и *Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького* под руководством Г. А. Товстоногова. Искусство тбилисского Театра имени Шота Руставели, руководимого Р. Р. Стуруа, формировалось под влиянием идей Мейерхольда, *Б. Брехта*.

Подлинное уважение к традициям проявляется в их новаторском переосмыслении. Новаторство — очередное звено в нескончаемой цепи традиций. Так накапливается опыт искусства, осуществляется органичное соединение современной культуры с передовой культурой прошлого.

УЧЕБНОЕ КИНО

Учебное кино — один из видов научного кино. Выступая в качестве учебного пособия, оно использует для совершенствования процесса обучения способность кино делать наглядными сложные научные представления, проникать в микромир живой и неживой природы, реконструировать исторические события и т. д. (см. *Научно-популярное кино*). Учебное кино тесно связано с программами средней, профессиональной и высшей школ.

Учебные фильмы в зависимости от их места и роли в процессе занятий можно разделить на три группы. Фильмы, предвещающие объяснение учителем учебного материала, дают общее, образное представление о предмете изучения, вызывают интерес к нему, активизируют внимание школьников, помогают им разрешить вопросы, возникшие в ходе занятия. Фильмы, включенные в процесс объяснения материала, служат в качестве иллюстраций, акцентируют внимание на наиболее сложных и важных вопросах темы, напол-

Учебные фильмы помогают преподавателю при объяснении изучаемого в школе материала.



няют конкретным содержанием абстрактные понятия. Фильмы, завершающие занятие или весь курс, помогают закрепить учебный материал, уточнить и развить его.

По форме учебные фильмы могут быть построены как самостоятельные произведения, содержащие объяснение материала по теме, или как серии фильмов по

Кадр из учебного диафильма, рассказывающего о видах современных систем связи, схематически показывает связь через искусственные спутники Земли.



одному из учебных предметов (кинокурсы), а также так называемые «кольцовки» и «фрагменты» — короткие киноленты, показывающие изучаемые явления без комментария, в расчете на их истолкование учителем.

Основной принцип учебного кино — педагогическая целесообразность его использования в процессе обу-

Кадр из учебного диафильма «В средневековом городе» иллюстрирует учебный материал по истории средних веков.



Крепки городские стены. Ведь город без них, что воин без доспехов. Стены и башни—ограда вольности городской... Опушен мост. За ним под сводами—решетка. Если надо, она падает, преграждая путь врагу.

чения. Поэтому требования к учебному кино менялись в связи с изменением главной цели самой педагогики: от требования передать учащимся определенную сумму знаний к требованию приучить их самостоятельно анализировать научную информацию, выработать у них основы научного и творческого мышления. В результате наряду с киноиллюстрациями и кинолекциями стали появляться учебные ленты проблемного характера, рассчитанные на активное вовлечение школьников в процесс познания. При этом усилилось значение эстетической стороны учебного фильма: драматургии, цветового и композиционного по-

строения кадра, всех элементов киноязыка, которые помогают пробудить у зрителя фантазию, воображение, воспитывают гармоническое мировосприятие.

Разновидность учебного кино — учебно-инструктивные фильмы, способствующие выработке у школьников определенных профессиональных навыков.

В нашей стране учебные фильмы снимаются в основном на специализированных студиях: «Центрнаучфильм», «Леннаучфильм», «Школфильм», «Киевнаучфильм», «Вузфильм», на киностудиях Министерства обороны СССР и Государственного комитета по народному образованию, а также на всех республиканских киностудиях.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ

Четыре из девяти крупнейших театрально-художественных учебных заведений нашей страны находятся в Москве. Это Государственный институт театрального искусства (ГИТИС) имени А. В. Луначарского, Театральное училище имени М. С. Щепкина, Театральное училище имени Б. В. Шукина, Школа-студия имени Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТе.

Училище имени М. С. Щепкина — старейшее театральное учебное заведение в России. Оно было учреждено в конце 1809 г. при *Малом театре* в Москве, и обучали там музыке, танцам и актерскому мастерству. С 1830-х гг. и до конца жизни в училище преподавал М. С. Щепкин. Здесь начинали свой творческий путь многие известные актеры: В. И. Живокини, С. В. Шумский, Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова,



Руководитель одной из творческих мастерских ВГИКа С. Ф. Бондарчук проводит со студентами обсуждение нового фильма.

Театральное училище имени М. С. Щепкина при Малом театре в Москве. Урок сценического фехтования.



Артист Театра имени Евг. Вахтангова В. А. Этуш ведет урок сценического мастерства в Театральном училище имени Б. В. Щукина.



А. А. Остужев, А. А. Яблочкина, В. Н. Рыжова, Е. Д. Турчанинова, Ю. М. Юрьев, Л. М. Леонидов.

После Октябрьской революции училище стало первым советским театральным учебным заведением. В 1938 г. училищу присвоено имя М. С. Щепкина, а в 1943 г. оно получило права высшего учебного заведения. В числе его педагогов замечательные русские и советские актеры: И. В. Самарин, Г. Н. Федотова, А. П. Ленский, В. Н. Пашенная, К. А. Зубов, А. Д. Дикий, М. И. Царев и другие.

Театральное училище имени Б. В. Щукина ведет свою историю от Студенческой драматической студии, организованной в 1913 г. *Е. Б. Вахтанговым*. В 1921 г. она была преобразована в 3-ю Студию Московского Художественного театра, а в 1926 г. — в Театр имени Евг. Вахтангова. В 1932 г. училище стало театральным техникумом, выпускающим актеров уже и для других театров нашей страны. В 1939 г. училищу присвоено имя Б. В. Щукина, в 1945 г. оно было приравнено к высшим учебным заведениям. В числе выпускников училища замечательные деятели советского театра: Б. В. Щукин, Р. Н. Симонов, Ю. А. Завадский, Б. Е. Захава, Ц. Л. Мансурова, В. Н. Яхонтов, А. О. Степанова, А. Н. Грибов, В. П. Марещкая, Е. Р. Симонов, М. А. Ульянов и другие.

Школа-студия имени Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТе имени М. Горького организована в 1943 г. для подготовки актеров в труппу театра, позднее она была приравнена к высшему учебному заведению и в ней стали обучать актеров для других театров страны. В студии кроме актерского есть постановочный факультет, где обучаются художники-технологи сцены, будущие работники постановочной

части театра. Активное участие в становлении Школы-студии принимали И. М. Москвин, Н. П. Хмелев, В. Г. Сахновский. Среди преподавателей школы — М. Н. Кедров, В. Я. Станицын, А. К. Тарасова, В. О. Топорков, А. Н. Грибов, П. В. Массальский, А. О. Степанова...

В 1957 г. на основе труппы, состоявшей в основном из выпускников Школы-студии (О. Н. Ефремов, О. П. Табаков, И. В. Кваша и другие), был открыт в Москве театр «Современник».

Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского ведет начало с 1878 г. и до 1935 г. носил название музыкально-драматического института. В институте работали крупнейшие мастера театрального искусства: И. Н. Берсенев, Л. М. Лавровский, Л. М. Леонидов, Н. П. Охлопков, А. Д. Попов, О. И. Пыжова, С. В. Образцов и другие.

Один из центров обучения театральному искусству расположен в Ленинграде. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМИК) имени Н. К. Черкасова был основан в 1918 г. как Школа актерского мастерства под руководством Л. С. Вивьена. С 1939 г. институт приравнен к высшим учебным заведениям. Много лет работали в институте Н. П. Акимов, Л. С. Макарьев, Б. В. Зон. В настоящее время кафедрой режиссуры в ЛГИТМИКе руководит Г. А. Товстоногов.

Среди старейших высших театрально-художественных учебных заведений СССР — Киевский институт театрального искусства имени И. К. Карпенко-Карого, Грузинский театральный институт имени Шота Руставели, Ташкентский и Белорусский театрально-художественные институты.

Ф

ФЕДЕРАТИВНОЙ РЕСПУБЛИКИ ГЕРМАНИИ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Политическая и социальная атмосфера в ФРГ в первое послевоенное десятилетие была крайне неблагоприятна для развития прогрессивных художественных тенденций. Мощная машина кинопроизводства (в те годы в ФРГ ежегодно создавалось около 150 лент) была подчинена пропаганде реваншистской политики стоящего у власти правительства К. Аденауэра. Глубоких, подлинно реалистичных фильмов было создано совсем немного. К их числу относятся ленты «В те дни», «Последний мост», «Генерал дьявола», «Небо без звезд» режиссера Хельмута Койтнера (1908—1980). В остроумной комедии «Капитан из Кёпеника» (в советском прокате — «Сила мундира») Койтнер высмеял буржуазную юстицию, бюрократизм и монархические притязания. Интересную попытку показать современную действительность через призму классической драматургии — трагедию У. Шекспира «Гамлет» — предпринял режиссер в фильме «Дальнейшее — молчание».

Прогрессивная направленность отличала и творчество Курта Хофмана (р. 1910), блестяще владевшего острым оружием сатиры и иронии. Хофман умел развлекать и поучать зрителей, о чем недвусмысленно свидетельствуют созданные им комедии «Харчевня в Шпессарте» и «Привидения в замке Шпессарт». Особое место в истории кино ФРГ занял его фильм «Мы — вундеркинды», рассказавший о судьбах интеллигенции в фашистской Германии. Страстным обличением бесчеловечной идеологии фашизма стала его лента «Дом на Карпфенгассе».

Одним из первых правду о фашизме, изуродовавшем судьбы молодого поколения Германии, сказал

в фильме «Мост» режиссер Бернхард Вики (р. 1919). Его более поздняя работа — комедия «Чудо отца Малахиса» (1961), ярко и гротескно воссоздавшая атмосферу первого послевоенного десятилетия в истории ФРГ, отмеченного небывалыми успехами в области промышленности и экономики.

Однако наибольшей последовательностью в 50-е гг. отличалось творчество Вольфганга Штаудте (1906—1984). Вопреки всем трудностям он продолжал разрабатывать антифашистскую тему, поднятую им еще в фильмах «Убийцы среди нас», «Ротация», снятых на студии ДЕФА в ГДР. В картинах «Розы для господина прокурора», «Последний свидетель» главным объектом критики стал аппарат боннской юстиции, унаследованный от гитлеровского рейха. На очевидную связь политической реальности ФРГ и некоторых идей третьего рейха в период правления канцлера Аденауэра указывал и фильм «Ярмарка».

В конце 50-х гг. в кино ФРГ продолжали углубляться кризисные явления. Большинство фильмов отличали крайне низкий художественный уровень, откровенная реакционность. В 1962 г. в газетах появились сообщения о крахе концерна УФА (см. *Немецкая кинематография*). В течение 1961 г. он потерпел убыток в 25 млн. марок. Другие кинофирмы страны пребывали в состоянии нестабильности. В это время заявила о себе группа молодых режиссеров, впоследствии объединившихся в движение «новое кино» ФРГ. На фестивале короткометражных фильмов в Оберхаузене они обнародовали манифест — свою программу обновления западногерманского кинематографа.

Признанным идеологом и лидером молодых режиссеров стал Александер Клуге (р. 1932), дебютировавший фильмом «Прощание с прошлым». Его творческий метод отличается активный поиск новых средств художественного выражения, обращение к монтажным формам кинематографического мышления. Сущность этого метода наглядно проявилась в лентах «Артисты под куполом цирка: беспомощны», «Большая кутерьма», «Патриотка». Этапным произведением в истории кино ФРГ стал его фильм «Сильный

Кадр из фильма «Белая роза». Режиссер М. Ферхофен. 1982 (слева).

Кадр из фильма «Доктор Фаустус». Режиссер Ф. Зайц. 1982.



Кадр из фильма «Смятение Вероники Фосс». 1982. Режиссер Р. Фасбиндер.



Фердинанд» — портрет правого экстремиста, стремящегося внедрить в общественную практику откровенные террористические методы. В конце 70-х — начале 80-х гг. режиссер принял участие в создании нескольких документальных лент: «Германия осенью», «Кандидат», «Война и мир».

Режиссеры «нового кино» попытались возродить в своей творческой практике некоторые художественные принципы немецкого кино 20-х гг. Особенно отчетливо связь с традициями киноэкспрессионизма ощущается в творчестве Вернера Херцога (р. 1942), в таких его лентах, как «Стеклянное сердце» и «Носферату — призрак ночи» (с Францией). Многие свои картины режиссер снимал за пределами ФРГ: в Африке («Фата Моргана»), в Латинской Америке («И карлики начинали с малого», «Агирре, гнев божий», «Фицкарральдо»), в Австралии («Там, где мечтают зеленые муравьи»). Его привлекают образы людей, не тронутых влиянием буржуазной цивилизации; в поисках их он не боится пускаться в самые опасные и дальние путешествия. Защита попорченной человечности проходит красной линией через все творчество Херцога. Выразительную трактовку эта тема получила в лентах «Каждый за себя, и бог против всех», «Строшек», «Войцек».

С реалистическими традициями камершпиле (камерной драмы) 20—30-х гг. был тесно связан Райнер-Вернер Фасбиндер (1946—1982). Его картины «Горькие слезы Петры фон Кант», «Матушка Кюстер отправляется на небо» и другие разоблачают мелкобуржуазные воззрения и мораль, содержат критику буржуазного общества. За свою короткую жизнь Фасбиндер поставил более 40 фильмов. Самыми интерес-

ными из них являются те, в которых он с сочувствием и пониманием показывает жизнь простых людей: «Продавец четырех времен года», «Восемь часов — не день», «Страх съедает душу», «Кулачное право свободы», «В году тринадцати лун». Фасбиндер не ограничивался исследованием бед и поражений «маленького человека». Его интересовал механизм общественной и политической жизни. Этой проблеме режиссер посвятил три фильма: «Замужество Марии Браун», «Смятение Вероники Фосс», «Лола», вскрывающие подоплеку одного и того же феномена — «аде-науэровского экономического чуда» 50-х гг. Проблему терроризма Фасбиндер анализирует в фильме «Третье поколение».

Для Фолькера Шлөндорфа (р. 1939) постоянным источником вдохновения служит литература. Он экранизировал произведения Р. Музиля, Г. фон Клейста, Б. Брехта, Г. Джеймса, М. Пруста. Особое предпочтение он отдает книгам, в которых находят отражение актуальные проблемы западногерманской действительности. Известность за пределами ФРГ ему принесли фильмы «Поруганная честь Катарины Блюм» (по повести Г. Бёлля), «Жестяной барабан» (по повести Г. Грасса), «Фальшивка» (на материале событий в Ливане). Большую роль в упрочении международного авторитета кино ФРГ сыграл режиссер Вим Вендерс (р. 1945). Большинство его фильмов — «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым ударом», «Алиса в городах», «Американский друг» — посвящены современности, раскрывают чувства и переживания людей, стремящихся избавиться от одиночества, найти контакт с окружающим миром. В 1978 г. Вендерс был приглашен в Америку, где снял

несколько фильмов, отличающихся неординарным подходом к моделированию человеческих характеров и интересными находками в области драматургии и изобразительного решения.

В конце 70-х гг. в ряды западногерманской режиссуры влился большой отряд женщин-кинематографистов — Х. Зандер, Х. Зандерс-Брамс, К. фон Алеман, У. Штекл, У. Оттингер, М. Розенбаум и другие. Большим успехом у зрителей пользуются фильмы Маргарете фон Тротта (р. 1942). Их отличают запоминающиеся женские образы, стремление отчетливо показать роль женщины в современном мире («Свинцовые времена», «Чистое безумие»). О мужественной женщине, видной деятельнице германского и международного рабочего движения рассказывает фильм «Роза Люксембург».

В западногерманском кино ведется деятельная работа с молодым поколением кинематографистов. Попечительная организация «Кураторий молодого немецкого кино» оказывает финансовую поддержку молодым режиссерам. В 60—70-е гг. «Кураторий» поддерживал Клуге, Фасбиндера, Херцога и других. В 80-е гг. помог некоторым выпускникам Мюнхенской киношколы и Западноберлинской Академии кино: Д. Деррие («В брюхе кита», «Мужчины»), Д. Грефу («Второе лицо», «Проигрыш»), О. Хербриху («Гордая и печальная жизнь Матиаса Кнайсля»).

История кино ФРГ насчитывает четыре десятилетия. Меняется арсенал художественных средств, приметы изображенной реальности, лица актеров; общим же для всех поколений кинематографистов ФРГ является пристальный интерес к наиболее важным проблемам общества. Правда, с течением времени тема социальной несправедливости утратила свое значение, оказалась как бы на периферии творчества ведущих режиссеров 60—70-х гг.

Однако представительницы женщин-кинематографистов и молодые режиссеры 80-х гг. не дали иссякнуть одной из самых гуманистических тем западногерманского кино, они вернулись к ней, придав ей новый смысл и звучание.

ФЕДЕРАТИВНОЙ РЕСПУБЛИКИ ГЕРМАНИИ ТЕАТР

В Федеративной Республике Германии прогрессивные театральные деятели в первые годы после победы над фашизмом включились в серьезное идейно-художественное противоборство с реакционными тенденциями, с настроениями реваншизма, с новыми проявлениями шовинизма и милитаризма. В творчестве драматургов и режиссеров разных поколений главным стало отношение к фашизму. Для театра ФРГ, как и для всего мирового театрального искусства, большое значение имела так называемая документальная драма 60-х гг., в которой разоблачались гитлеровские приспешники, анализировалась психология палачей

Мюнхенский театр «Каммершпиле».
Сцена из трагедии «Троил и Крессида» У. Шекспира. 1986.



и их жертв. Перед человечеством драматурги-документалисты поставили вопрос об ответственности каждого за совершенные фашизмом преступления. Пьесы П. Вайса, Р. Хоххута, Х. Кипхардта вошли в репертуар многих театров мира, ставились и в нашей стране.

За время своего существования театр ФРГ прошел несколько этапов развития, претерпев эволюцию в зависимости от политических событий.

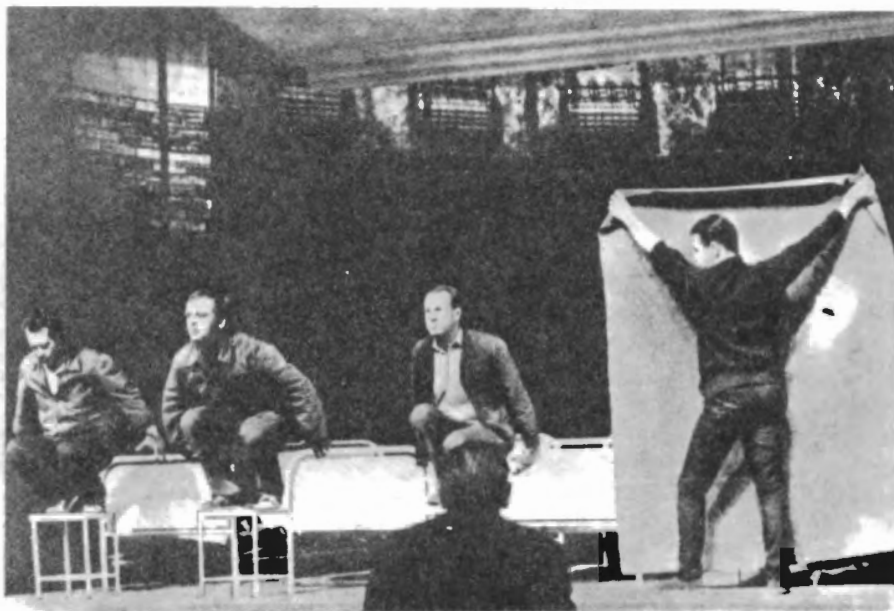
Старшее поколение западногерманских режиссеров — Х. Хильперт, Ф. Кортнер, Г. Грюндгенс, Ю. Фелинг — было тесно связано с традициями периода Веймарской республики (1919—1933). Поэтому в работах этих мастеров заметно развитие передовых театральных идей прошлого в новых условиях. Они ставили преимущественно классику, а Кортнер и Грюндгенс играли еще и главные роли в этих постановках. Цель оставалась постоянной — возродить лучшее в национальном искусстве театра, при помощи классической драматургии решать современные проблемы. В 1958 г. Гамбургский драматический театр во главе с Грюндгенсом гастролировал в СССР. Советские зрители познакомились с одной из самых знаменитых его ролей — Мефистофелем в «Фаусте» Гёте. В игре актера сочетались реалистические и экспрессионистские черты, его художественные и человеческие позиции были противоречивы: вину Германии он понимал как беду, и это вызвало протест прогрессивной, антифашистски настроенной общественности в ФРГ.

Новые разоблачения преступлений фашистов привели к резкому размежеванию общества в ФРГ. В театральном искусстве обострились критические мотивы

Сцена из спектакля «Плот мертвых» Х. Мюллера. 1987. Гостеатр во Франкфурте-на-Майне.



Сцена из спектакля «Черный лебедь» Н. Зайдера. 1964. Штутгарт.



Старейшая актриса театра ФРГ Ида Эре в роли Гекубы в спектакле «Крушение» В. Йенса. Гамбург.



в отношении и исторической, и современной действительности буржуазного общества, в котором в послевоенные годы многие руководящие посты заняли бывшие нацистские преступники. В стране развернулось массовое движение протеста молодежи и студентов. Дань настроениям протеста против существующих порядков отдали многие драматурги и режиссеры ФРГ; впоследствии, в 70-е и 80-е гг., они по-разному оценивали свое участие в этом движении. Но лучшие работы режиссеров среднего поколения — П. Цадека, К. Паймана, Х. Хольмана — отстаивают свободу личности, критикуют общественные буржуазные институты. Снова при помощи классики, переосмысления пьес Шиллера и Шекспира режиссеры-постановщики бросают вызов буржуазной действительности.

Драматурги-неонатуралисты, и среди них Ф. К. Крец, М. Шперр; в своих пьесах показывали, какие нераз-

решимые социальные проблемы связаны с безработицей, загрязнением окружающей среды, произволом работодателей. Драматургия неонатуралистов носила реалистический характер, опиралась на передовые национальные традиции.

В начале 80-х гг., в связи с переменой в стране политической обстановки, снова предпринимаются попытки переоценки истории, оправдания милитаризма и реваншизма. Деятели театра не остаются в стороне от сложностей современной жизни. В их спектаклях, как и в драматургии ФРГ (например, в пьесах Б. Штрауса), все отчетливее звучат пессимистические ноты. В развернувшейся борьбе за мир и за предотвращение новой войны прогрессивные драматурги, режиссеры и актеры ФРГ принимают активное участие. Они одни из инициаторов антиракетного движения, маршей мира, противники агрессивных военных блоков.

В борьбе идей, которая происходит на мировой арене, прогрессивный театр ФРГ нашел свое место. Творчество его ведущих мастеров пользуется заслуженным авторитетом; успешно развиваются национальные традиции искусства.

Федеративная Республика Германии развивает культурные связи с нашей страной. В начале 1989 года с большим успехом проходили Дни театра ФРГ в Москве. Москвичи увидели ряд спектаклей по произведениям мировой классики в оригинальной трактовке с позиций сегодняшней действительности. Так, мюнхенский театр «Каммершпиле» показал пьесу «Троил и Крессида» У. Шекспира, гамбургский театр «Талия» — «Клавиго» И. В. Гёте, «Свободная труппа» из Франкфурта-на-Майне — «Пентесилию» Г. фон

Клейста. Интересные спектакли были поставлены Баварским государственным театром — «Профессор Бернхарди» А. Шницлера, Гамбургским драматическим театром — «Любовь зла» С. Шеппарда, Драматическим театром из Франкфурта-на-Майне — «Последняя магнитофонная лента» С. Беккета и др.

ФЕСТИВАЛИ ТЕАТРАЛЬНЫЕ

Театральные фестивали (от латинского *festivus* — веселый, праздничный) ведут свое начало от Олимпийских игр Древней Греции, состязаний средневековых трубадуров и миннезингеров. В Европе они получили распространение в конце XVIII в. и первоначально носили характер торжественных шествий, кортежей; позднее стали театрализованными массовыми представлениями, посвященными определенным событиям. Однако художникам, участникам фестивалей, всегда было тесно в установленных рамках, их фантазию будило воспоминание о средневековых представлениях на площади, о карнавалах эпохи Возрождения (см. *Средневековый театр, Возрождения театр*). В начале XIX в. интерес романтиков к средневековью косвенно повлиял на идею проведения музыкальных и театральных фестивалей как культурного праздника. Постановка оперной тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» в 1876 г. ознаменовала рождение фестивалей в городе Байрёйте (они проходят и в наши дни).

Организованный немецким режиссером Максом Рейнхардтом театральный фестиваль в австрийском городе Зальцбурге адресован массовому зрителю. Рейнхардт приехал в Зальцбург в 1920 г., и в этом же году здесь состоялся первый фестиваль. Одним из наиболее ярких спектаклей стала постановка Рейнхардтом пьесы Г. фон Гофманстала «Каждый человек». Эта пьеса традиционно включается в программу Зальцбургского фестиваля, в главной роли всегда выступают знаменитые актеры. К концу 20-х гг. под влиянием деятельности Рейнхардта в Зальцбурге театральный фестиваль повсеместно становится своеобразным форумом, на котором ведущие режиссеры и актеры демонстрируют свое мастерство, обмениваются мнениями о развитии искусства сцены. Таким был Первый Международный театральный фестиваль в Париже (1927) — прообраз современных фестивалей Театра Наций. В Германии в это же время наиболее представительным стал Гейдельбергский фестиваль, о большом значении которого для немецкой публики писал Т. Манн: «...театр ныне, как и в былые времена, явит нам свою празднично-общественно-воспитательную мощь».

После второй мировой войны просветительские идеи вдохновили французского режиссера и актера Жана Вилара на организацию Авиньонских театраль-

ных фестивалей. В Авиньоне Вилар утверждал достоинство театра и величие человека. Зрители на авиньонских спектаклях (Вилар включал в программу преимущественно классику) приобщались к истинным духовным ценностям и постигали суть гуманизма. Первый Авиньонский фестиваль состоялся в 1947 г., с тех пор программа много раз менялась, он приобрел статус международного форума. На Авиньонских подмостках с успехом выступали советские театральные коллективы.

После первых Авиньонских фестивалей авторитет театра в Европе значительно возрос, деятельность Вилара послужила импульсом для организации и проведения новых фестивалей. В 1951 г. фестиваль «Флорентийский май» собрал деятелей театра со всех концов Европы. В 1954 г. в Париже состоялся Международный фестиваль драматического искусства, а в 1957 г. — первый фестиваль Театра Наций. Перед организаторами сразу встало много проблем, в первую очередь вопрос о принципе отбора спектаклей для фестивальных программ, равное представительство режиссеров разных поколений. Особенно обострились эти проблемы во второй половине 60-х гг., когда всю Западную Европу захватила мощная волна молодежного движения протеста. Именно в этот период начинают действовать многочисленные экспериментальные театральные фестивали, а также фестивали уличных театров. Наиболее авторитетным становится ежегодный фестиваль экспериментальных театров БИТЕФ, проводимый в Белграде. К середине 70-х гг. многие из фестивалей экспериментальных театров прекращают свое существование, изменяется программа БИТЕФа, который продолжает собирать представителей как экспериментальных трупп, так и традиционных театров; на этом фестивале с успехом были показаны спектакли советских режиссеров О. Н. Ефремова и А. В. Эфроса.

В настоящее время почти каждая крупная страна мира проводит театральные фестивали. Наиболее интересными программами отличаются Варшавский, Западнберлинский и Эдинбургский фестивали; содержательные программы у театральных фестивалей в Кёльне (ФРГ) и Амстердаме (Нидерланды). Продолжает функционировать и фестиваль Театра Наций, проводимый под эгидой Международного Института театра. В рамках этого фестиваля проводятся театральные мастерские, встречи и дискуссии по важнейшим проблемам развития современного театра, организуются выставки.

С успехом прошел в Москве Первый Международный фестиваль моноспектаклей, продемонстрировавший зрителям великолепное искусство Ж. Моро (Франция), И. Кентер (Турция), Д. Коча (Румыния), Т. Ломницкого (Польша) и других.

Театральные фестивали, демонстрирующие лучшие достижения советского многонационального искусства, проводятся и в различных городах нашей страны. Стали традиционными фестивали шекспировских спектаклей, смотры молодых режиссеров, Прибал-

тийская театральная весна, в рамках которой показывают свои достижения деятели искусства Белоруссии, Латвии, Литвы, Эстонии. Получили широкое распространение фестивали, посвященные драматургии социалистических стран; они знакомят советских зрителей с классической и современной драматургией братских стран. Проводятся фестивали театров для детей и юношества, в также фестивали-смотры, посвященные творчеству отечественных классиков (фестивали Чехова в Ялте и Островского в Костроме). По инициативе Союза театральных деятелей в Москве в 1987 г. организован театр «Дружба народов» для постановок спектаклей театральных коллективов из союзных республик, проведения театральных фестивалей, в том числе и международных. Советские деятели театра — всегда желанные гости на международных творческих форумах во всех уголках земного шара.

ФРАНЦУЗСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Франция — родина кинематографа, изобретенного братьями Луи и Огюстом Люмьер (см. *Немое кино*). Программа братьев Люмьер состояла из коротеньких документальных и видовых фильмов и одной комической сценки — «Поливый поливальщик». Отсутствие фабулы, звука, цвета, неустойчивость прыгающего изображения — все это не помешало зрителям этих лент испытать подлинное потрясение. «Мы сидели с открытыми ртами и ошеломленные от удивления, пораженные донельзя», — свидетельствовал впоследствии Ж. Мельес, первый использовавший возможности движущегося изображения для создания популярного зрелища, разработавший такие его жанры, как фильм-погоня и сказочное пред-

ставление с превращениями и исчезновениями людей и предметов (феерия).

Постепенно совершенствовалась техника киносъемок и кинопроекции, строились первые съемочные павильоны и большие кинотеатры. Французское кино вырабатывало необходимый ему «язык», т. е. совокупность выразительных средств для передачи художественного содержания; одновременно оно осваивало богатства, заключенные в национальных культурных традициях. То одна, то другая из этих задач выступала на первый план. Так, в 20-е гг. было много экспериментов, делались попытки не только показать внешний мир, но и отобразить мысли, мечтания, внутренний мир человека. В этом направлении работали Л. Деллюк, Ж. Дюлак, Ж. Эпштейн и некоторые другие режиссеры. Были кинематографисты, стремившиеся к решению преимущественно формальных задач — к созданию на экране «чистого движения», «музыки для глаз», «монтажных симфоний» и т. п. Экспериментальные поиски 20-х гг. принято обозначать термином «авангард».

В 30-е гг. наряду с коммерческой, развлекательной продукцией появилось немало фильмов реалистических, отмеченных глубокой разработкой жизненных и социальных конфликтов, высокой изобразительной культурой, умением создавать особое настроение, поэтическую «атмосферу». Ярким личным видением мира отличалось творчество Жана Вигó (1905—1934). В его фильме «Ноль за поведение» (1933) жестокая и бессмысленная система воспитания в школе-интернате изображалась как выражение общей системы социального подавления личности. Другой его фильм — «Аталанта» (1934) — лирическое повествование о жизни маленького экипажа самоходной баржи, плавающей по рекам и каналам Франции. В творчестве режиссера Рене Клера тонко сочетались ироническая фантазия и социальная сатира. Его лучшие работы этого периода —

Кадр из фильма «Страсти Жанны д'Арк». 1927. Режиссер К. Т. Дрейер.



Кадр из фильма «Под крышами Парижа». 1930. Режиссер Р. Клер.



РЕНЕ КЛЕР (1898—1981)



Замечательного кинорежиссера Рене Клера соотечественники не случайно прозвали «самым французским кинематографистом Франции». Его считают преемником традиций театра Бомарше, классического водевиля Мариво и Лабиша, режиссером, перенесшим на экран дух произведений Дидро и Вольтера. Образ Парижа, запечатленный в его фильмах (узкие улочки, городские окраины, пение на мостовой и двое влюбленных, вопреки всему обретающие друг друга), стал кинематографическим символом изящества и тонкости французского стиля. Интерес к реализму, к социальной проблематике сочетается в творчестве Клера с изысканностью формы.

Клер вошел в кинематограф в 20-е гг., сначала в качестве актера, затем как кинокритик и режиссер. Ему всегда было свойственно стремление осмыслить и обобщить свой опыт постановщика фильмов. Впоследствии статьи Клера вошли в две его книги — «Размышления о киноискусстве» и «Кино: вчера, сегодня, завтра», переведенные в нашей стране. Выдвинутое им еще в юности определение кинематографа как искусства, основанного на движении и ритме, надолго осталось его творческим кредо. Сложные движения камеры, динамическая смена углов съемки и ритмическая выстроенность киноповествования отличают его первые фильмы: «Париж уснул» (1923), «Антракт» (1924) и др. В движение включаются и персонажи, вводя в ленты Клера распространенные в раннем кино мотивы погони, преследования или бегства. Будь то поиск соломенной шляпки, из-за которой чуть-чуть не срывается свадьба («Соломенная шляпка» по Э. Лабишу, 1927), или гонка за выигрышным лотерейным билетом («Миллион», 1931), или побег из тюрьмы («Свободу нам!», 1932) — мобильность героев всякий раз как бы сообщает динамический заряд действию фильмов, определяет их сюжет и жанр. Этот принцип оправдывает обращение режиссера к наследию излюбленной им водевильной традиции, позволяет вводить в фильмы массу нелепых и смешных положений, в которые попадают герои. Законы водевильного жанра обуславливают счастливый конец, определенную условность ситуаций, несколько схематизированную систему персонажей, стилизованных под театральные марионетки.

Однако легкая, развлекательная форма отнюдь не подменяет в фильмах Клера его глубокого интереса к насущным проблемам действительности. В картине «Свободу нам!», как и во многих других своих лентах, режиссер протестует против власти де-

нег, алчности и бездушия накопителей; в фильме «Последний миллиардер» (1934) он одним из первых среди французских кинематографистов показывает в остросатирической форме опасность нарождающегося фашизма. Не проходит Клер и мимо чисто художественных проблем, в частности проблемы звукового решения фильма, особенно актуальной в начале 30-х гг. К числу шедевров раннего звукового кино относится, например, его картина «Под крышами Парижа» (1930).

В середине 30-х гг. Р. Клер по предложению английского режиссера и продюсера А. Корды отправился в Англию для работы над фильмами «Призрак едет на Запад» (1935) и «Ошеломляйте новостями» (1938). В 1940—1946 гг. в США он поставил еще ряд фильмов, но они были менее значительны, чем его прежние работы.

Вернувшись во Францию, режиссер как бы обретает второе дыхание. Среди его наиболее интересных работ этого периода — фильм «Молчание — золото» (1947), в котором Клер с сожалением и любовью вспоминает о немом кино, и своеобразный вариант легенды о Фаусте — «Красота дьявола» (1949), здесь режиссер ставит вопрос: способно ли человечество совладать с разрушительными силами, предоставленными наукой в его распоряжение?

Советские зрители полюбили кинокартину «Большие маневры» (1955), в которой роли главных героя и героини исполнили талантливые и обаятельные французские актеры Ж. Филип и М. Морган. Фильм «Порт де Лиля» (1957, на наших экранах шел под названием «На окраине Парижа») продолжает тему поэтизации жизни «маленьких людей», вытесненных буржуазным обществом. В киноленте «Всё золото мира» (1961) высмеиваются бездушные дельцы, не пропускающие ни малейшей возможности наживы.

Чуткость к проблемам современной жизни — отличительная черта творчества выдающегося французского кинематографиста. В 1960 г. вклад Рене Клера в развитие национальной культуры получил высокую оценку — режиссер был избран во Французскую академию.

Жерар Филип в фильме «Фанфан-Тюльпан», 1952. Режиссер Кристиан-Жак.

Кадр из фильма «Отверженные» (по одноименному роману В. Гюго). 1958. Режиссер Ж. П. Ле Шануа. В роли Жана Вальжана — Жан Габен.



«Под крышами Парижа», «Свободу нам!», «Последний миллиардер». Этот последний фильм едко высмеивал нелепости капиталистической экономики, буржуазного парламентаризма, личной диктатуры.

Успехи французского кино в 30-е гг. были связаны с ростом социальной активности народа, размахом демократического движения, борьбой против угрозы фашизма. В эти годы достиг расцвета талант Жана Ренуара (1894—1979). Его наиболее значительный фильм — «Великая иллюзия» (1937) — рассказ о победе из лагеря для военнопленных двух французских офицеров во время первой мировой войны. В этом фильме глубокий реалистический анализ характеров был направлен на выявление общих социально-исторических закономерностей; выступая против национальной розни и расовой ненависти, фильм предупреждал об опасности возникновения новой войны. Главную роль в фильме сыграл Жан Габен (1904—1976), создавший в эти годы на экране образ трагического героя, человека из народа, сильного, мужественного, готового к борьбе и гибели в противоборстве силам зла. Трагические мотивы во французском кино конца 30-х гг. были связаны с наступлением фашизма в Европе и с ощущением, что Франция не готова к схватке с ним. В иносказательной, метафорической форме эти предчувствия получили выражение в фильмах Марселя Карне (р. 1909) (по сценариям Ж. Превера) «Набережная туманов» (1938) и «День начинается» (1939).

После поражения Франции во второй мировой войне

и ее оккупации гитлеровской Германией подавляющее большинство деятелей французского кино заняли позицию, враждебную нацистам, многие участвовали в подпольной антифашистской борьбе. Идеи национального достоинства, гуманизма, духовной независимости, неподчинения силам зла в завуалированной форме проводились во многих фильмах. Как апофеоз французского духа и французской культуры, состоявших в годы национального унижения, был воспринят фильм Карне и Превера «Дети райка». Законченный в 1944 г., он вышел на экраны уже освобожденной Франции — в 1945 г.

В первые же месяцы после освобождения страны режиссер Рене Клеман (р. 1913) снял фильм «Битва на рельсах», где воспел мужество французских железнодорожников, боровшихся против оккупантов. Однако национальный подъем, связанный с победой над фашизмом, продлился недолго: социального обновления не произошло, и послевоенная реальность оказалась совсем не такой, как мечталось французам в глухую ночь оккупации. На экране также стали преобладать мотивы растерянности и тоски, выражавшие разочарование в том пути, по которому пошло развитие страны. Контрастом к этим настроениям стало мажорное, исполненное молодого задора творчество замечательного актера Жерара Филипа (1922—1959) в таких фильмах, как «Фанфан-Тюльпан» (1952) режиссера Кристиана-Жака и экранная трилогия Клера — «Красота дьявола» (1949), «Ночные красавицы» (1952), «Большие маневры» (1955). Новыми красками обогатили французскую

Кадр из фильма «400 ударов». 1959.
Режиссер Ф. Трюффо.



Кадр из фильма «Искатели приключений». 1967. Режиссер Р. Эрико.
В главных ролях: Ален Делон и Лино Вентура.



комедийную традицию актер и режиссер Ж. Тати и его ученик П. Этекс. В число ведущих французских режиссеров выдвинулись Ж. Беккер, Р. Брессон, А. Ж. Клузо, Ж. П. Ле Шануа. В целом же французское кино переживало застой, вращалось в кругу одних и тех же тем и мотивов, коммерция явным образом преобладала над искусством.

На рубеже 50-х и 60-х гг. в кино, долгое время лишенное притока свежих сил, пришел большой отряд молодых кинематографистов. Среди них были Ф. Трюффо, К. Шаброль, Л. Маль, Ж. Л. Годар. Их стали называть «новой волной». Свои первые пол-

нометражные картины поставили и такие уже известные мастера короткометражного фильма, как А. Рене, Ж. Франжю, А. Ламорис. Произошли серьезные изменения в понимании задач киноискусства и в методах кинопроизводства. Выяснилось, что скромный фильм без кинозвезд и постановочных эффектов, снятый на небольшие деньги по эскизному сценарию, может иметь успех, если в нем заключены авторская мысль и свежий взгляд на жизнь. Так, в фильме «400 ударов» (1959) Трюффо с тонким лиризмом рассказал незатейливую и во многом автобиографическую историю подростка, тяготящегося своим



Кадр из фильма «Бал», 1983. Режиссер Э. Скола.

Жерар Депардьё в фильме «Жан де Флоретт».



положением в школе и семье, стремящегося вырваться из тусклой и унылой повседневности. В этой и в других своих работах Трюффо стремился противопоставить жестокости и бездушию общественных отношений вечные ценности дружбы, любви, человеческого доверия. Большое значение для развития французского кино имело и творчество Рене, особенно его фильм «Хиросима, любовь моя» (1959), рассказавший о трагической любви француженки и японца, вся семья которого погибла при атомной бомбардировке Хиросимы.

С середины 60-х гг. резко возросла роль политических фильмов на экранах Франции. Рассматривались проблемы классовой борьбы, молодежного движения, превышения власти полицией, коррупции государственного аппарата. Особенной популярностью пользовался жанр политического детектива («Похищение в Париже», «Следователь Файяр по прозвищу Шериф» и др.). В современном французском кино по-прежнему широко представлены традиционные жанры: историко-приключенческие фильмы в духе А. Дюма-отца, мелодрамы и бытовые драмы, комедии и фарсы. Это, например, «Парижские тайны» с Ж. Маре, «Черный тюльпан» с А. Делоном, «Великолепный» с Ж. П. Бельмондо, «Разиня» и «Большая прогулка» с Л. де Фюнесом и Бурвилем. К сожалению, эти, как правило, умело сделанные фильмы редко поднимаются до уровня большого искусства. Кино Франции, как и других стран, было и остается сферой, где происходит борьба идей, борьба художественных направлений. Французские критики с беспокойством пишут о том, что многие режиссеры утрачивают национальное своеобразие, ориентируясь на заокеанские образцы, где динамика действия и увлечение изображением жестокости преобладают над разработкой характеров и отражением жизненных проблем.

Традиции аналитического, «размышляющего» кинематографа стремятся поддержать А. Рене, Р. Брессон, Б. Тавернье. В фильме «Мой американский дядюшка» (1980) Рене показывает, к каким психологическим срывам приходят его герои, которых общество подвергает «перегрузкам», ставит в невыносимые, стрессовые ситуации. Экранизируя рассказ Л. Н. Толстого «Фальшивый купон», Брессон в фильме «Деньги» (1983) раскрывает деформацию человеческих взаимоотношений в обществе, где все строится на денежном интересе. Острой критической направленностью отличались и фильмы режиссера Тавернье «Судья и убийца» (1976), «Преступный репортаж» (1979). Его недавний фильм «Воскресенье за городом» (1984), шедший на наших экранах, отмечен тонкой наблюдательностью, лиризмом, поэтической атмосферой. Острые, гротескно-сатирические фильмы, дерзко выворачивающие наизнанку привычные идеи и представления буржуазного мира, поставил во Франции в 70-е гг. старейший мастер мирового кино Л. Бунюэль («Скромное обаяние буржуазии», «Призрак свободы», «Этот смутный объект желания»).

ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕАТР

Как и в других европейских странах, истоки французского театра относятся к искусству странствующих актеров и музыкантов средневековья (жонглеров), сельским обрядовым играм, городским карнавалам с их стихийным жизнелюбием, литургической религиозной драме и более светским площадным зрелищам — мистериям и мираклям, которые разыгрывались городскими ремесленниками (см. *Средневековый театр*). Любительские труппы не имели постоянных помещений для выступлений, и спектакли были случайными событиями. Лишь со второй половины XVI в. актерство становится ремеслом, спектакли — регулярными, возникает необходимость в специально оборудованных залах для театральных представлений.

В 1548 г. открылся первый в Париже театр — «Бургундский отель». С возникновением профессионального театра появились и первые профессиональные драматурги, писавшие пьесы специально для данной труппы. Началось развитие *сценографии*, без которой прежде легко обходились странствующие труппы. Каждый спектакль обычно состоял из двух частей —

Ряженные мимы будят молодую вдову.
Фарсовое представление. Со старинной французской миниатюры.





Анри Луи Лекен в роли Оросмена в трагедии «Заира» Вольтера (слева).

Жан Батист Мольер в костюме Арнольфа. «Школа жён» Мольера.

трагедии, пасторали или трагикомедии — и фарса. На сцене «Бургундского отеля» в начале XVII в. играли знаменитые фарсеры (исполнители фарсов) Табарен, Готье-Гаргиль, Гро-Гильом, Тюрлепен.

XVII век во Франции — время расцвета искусства классицизма. *Классицизм* создал сценическую школу, на многие годы вперед определившую стиль актерского искусства: торжественность и величавость движений, поз и жестов исполнителей, мастерство декламации. Успехи нового направления во французском театре связаны с творчеством Пьера Корнеля (1606—1684), Жана Расина (1639—1699), Жана Батиста Мольера (1622—1673).

Трагедии Пьера Корнеля ставились в основном в театре «Маре», открывшемся в Париже в 1634 г. Основная тема произведений Корнеля «Сид» (1637), «Гораций» (1640), «Цинна» (1641) — борьба в душе героя страстей и чувства долга и чести. Мир его драматургии суров и величествен, его герои безупречны, идеальны и в своем внутреннем постоянстве противостоят изменчивости внешнего мира. В творчестве Корнеля отразились идеи периода расцвета абсолютизма: герои его трагедий жертвуют своими чувствами и нередко жизнью во имя долга перед государством, монархом. И не случайно особый интерес к произведениям Корнеля возникал во Франции в те моменты истории, когда нужна была вера в идеального героя, спасителя отечества. Таким героем является Сид в одноименной трагедии. Эту роль с большим успехом играл замечательный актер Жерар Филип (1922—1959) в годы после окончания второй мировой войны, связанные с надеждой людей на демократические преобразования.

Творчество Жана Расина, младшего современника Корнеля, неразрывно связано с театром «Бургундский отель», где были сыграны почти все написанные им трагедии. Расина более всего привлекает область человеческих чувств, возвышающая любовь, борьба противоречивых страстей. В отличие от Корнеля у Расина, чье творчество пришлось на годы политической реакции во Франции, деспотическая власть предстает уже силой, враждебной положительным героям. Трагедия его любимых героинь, юных и прекрасных девушек: Юнии («Британик», 1669), Андромахи и Бе-

Бенуа Констан Коклен в комедии «Смешные жеманницы» Мольера. Художник Вибер. XIX в.

Эскиз костюма к трагедии «Андромаха» Ж. Расина (справа). Художник Л. Марини. XVIII в.

Бенуа Констан Коклен (1841—1909) — французский актер и теоретик театра.



реники (в одноименных произведениях 1667 и 1670 гг.) — именно и состоит в столкновении с могущественными деспотами-притеснителями.

В одной из наиболее известных трагедий Расина — «Федра» (1677) в душе героини борются страсть и мораль, а жажда личного счастья вступает в противоречие с совестью.

От актрис М. Шанмеле, первой исполнительницы роли Федры и других расиновских героинь в «Бургундском отеле», и Т. Дюпарк, игравшей в той же труппе, берут начало традиции мягкой, музыкальной, эмоционально насыщенной декламации при исполнении трагедий Расина, естественной грации движений и жестов. У истоков этих традиций стоял сам Расин, выступавший в «Бургундском отеле» и в качестве постановщика своих пьес. С момента первой постановки сценическая история «Федры» не прерывается. Роль Федры исполняли лучшие актрисы мира, в том числе в нашей стране — Е. С. Семенова, М. Н. Ермолова, А. Г. Коонен.

Жан Батист Мольер — выдающийся комедиограф и актер, выступавший на сцене своего театра «Пале-Рояль», реформатор сценического искусства; сочетая традиции народного театра с достижениями классицизма, создал жанр социально-бытовой комедии. В комедиях, для которых в отличие от трагедий характерны большее разнообразие тем и сюжетов, торжество критического начала, Мольер отразил все противоречия своей эпохи.

В 1680 г. вместо трех названных выше театров в Париже был создан один — «Комеди Франсез», вошедший в себя все лучшие традиции этих театров (см. «Комеди Франсез»).

XVIII столетие называют веком Просвещения. Одним из крупнейших французских просветителей был Вольтер (Мари Франсуа Аруэ, 1694—1778). Он верил в могучую силу человеческого разума и с просвещением связывал свои надежды на преобразование мира. Человек острого ума и разностороннего дарования, Вольтер был поэтом, драматургом, памфлетистом, критиком. К числу его наиболее известных трагедий в стиле классицизма относятся «Брут» (1731), «Занра» (1732), «Смерть Цезаря» (1735) и др.

Во французской драматургии возникли новые жанры — мещанская драма, «слезная комедия», сатирическая комедия, обличавшие нравы феодального общества. Новые герои появились на сцене — финансист, «денежный мешок» («Тюркаре» А. Лесажа, 1709), ловкий слуга (произведения П. Бомарше).

Пьер Огюстен Бомарше (1732—1799), принадлежавший к младшему поколению просветителей, в своих сатирических комедиях «Севильский цирюльник» (1775) и «Женитьба Фигаро» (1784) создал образ Фигаро — талантливого, энергичного, смелого слуги. Он обращается к аристократам со сцены со знаменитыми словами: «Вы дали себе труд родиться, только и всего».

Произведения Вольтера и Бомарше и их талантли-

ЭЛИЗА РАШЕЛЬ (1821—1858)



Элиза Рашель — самое совершенное воплощение трагической актрисы во французском театре. Дочь бедного разносчика-еврея, продававшая апельсины на парижских улицах и исполнявшая песенки для привлечения покупателей, она в 17 лет благодаря таланту и случаю дебютирует в театре «Комеди Франсез», сыграв Камиллу в трагедии «Гораций» П. Корнеля. Во времена, когда на сцене ставились в основном романтические драмы (В. Гюго, А. Виньи), Э. Рашель возродила в театре французскую классическую трагедию. И перед актрисой склонились все — и «классики», и воевавшие с ними романтики. Ибо это была гордая, мятежная, романтическая натура, которая выражала себя в законченной и совершенной классической форме. Федра в одноименной трагедии Ж. Расина — высшее достижение актрисы. В ее героине была высокая бескомпромиссность и чистота чувств. Встав против рока, она сама вершила над собой приговор.

В канун революции 1848 г. Рашель в трагедии «Гофолия» Ж. Расина создает образ грозных, разрушительных сил, сжигающих душу тирана. Ее Гофолия — символ кроваво-

го самовластия. И в этом же году актриса читает на сцене знаменитую «Марсельезу» Руже де Лилия, вызывая восторги демократического райка и негодование аристократического партера.

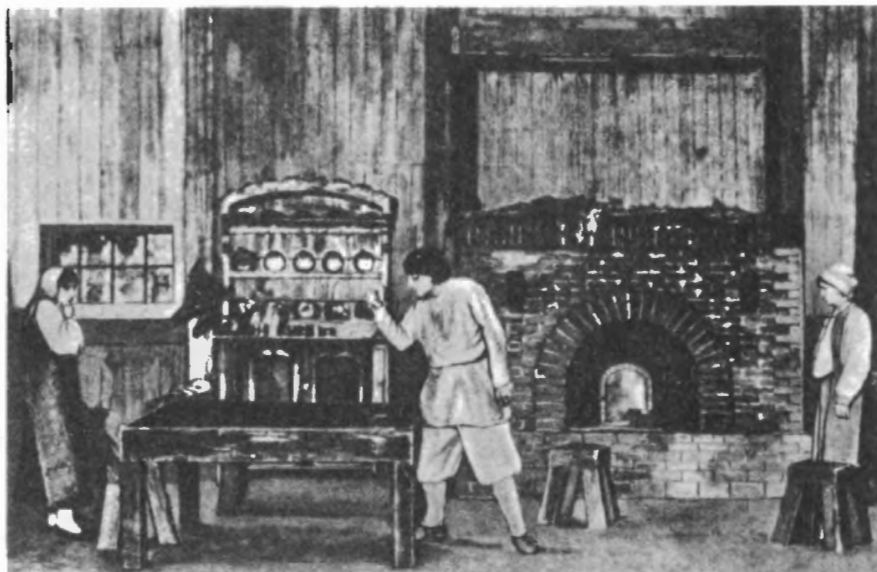
После реставрации монархии во Франции, в эпоху Второй империи, актриса переживает творческий кризис, ищет и не находит достойный ее таланта новый репертуар. С середины 40-х гг. она гастролирует в странах Европы (Рашель выступала и в России) и Северной Америки. Всюду ее ждал триумфальный успех. А. И. Герцен писал о ней: «Как теперь вижу... этот трепет страсти и негодования... а голос, удивительный голос! Он умеет приголубить ребенка, шептать слова любви и душить врага...»

Искусство актрисы требовало огромной самоотдачи и больших физических сил. Рашель умерла в 36 лет от туберкулеза.



Сара Бернар в роли Гамлета в одноименной трагедии У. Шекспира.

Сцена из спектакля «Власть тьмы» Л. Н. Толстого. «Свободный театр» А. Антуана. Париж. 1888.



вое воплощение на сцене сыграли важную роль в идейной подготовке Великой французской революции 1789—1799 гг.

В XVIII в. в сценографии и актерской игре делают попытки большего приближения спектаклей к правде жизни и исторической достоверности. Увеличивается число театров. И на протяжении всего века особое внимание и зрителей, и теоретиков искусства привлекают личность актера, актерская игра. В трактате выдающегося философа-материалиста и просветителя Дени Дидро «Парадокс об актере» (1773—1778) подчеркивается необходимость для актера подчинять чувства разуму, контролировать свою игру, что вовсе не исключает искренности его поведения на сцене и при этом помогает ему сохранить чувство меры.

Яркими представителями просветительского классицизма были актеры «Комеди Франсез» Мишель Барон (1653—1729), Анри Луи Лекэн (1729—1778), актрисы Адриенна Лекуврёр (1692—1730), Мари Дюмёниль (1713—1802), Клербон (1723—1803).

Великая французская революция 1789—1794 гг. декретом о свободе театров, принятым Учредительным собранием 19 января 1791 г., принесла французскому театру свободу от королевской монополии, и сразу же появилось около 20 новых частных театров. Народные празднества, массовые театральные представления определили и появление новых сценических жанров — аллегорий, пантомимы, оратории, воспевавших победу революции; политического фарса (см. *Массовые театральные действия*).

В годы революции «Комеди Франсез» переименовали в «Театр Нации». Но поскольку большая часть его труппы была против революционных преобразований, революционно настроенные актеры основали новый

театр — «Театр Республики» во главе с выдающимся трагиком Франсуа Жозефом Тальмá (1763—1826), представителем революционного классицизма. Впоследствии обе труппы старейшего французского театра вновь соединились.

XIX век принес с собой отрицание каких бы то ни было моделей, правил, догм в искусстве, т. е. основ классицизма. Бой традиционному искусству дают молодые сторонники нового направления — *романтизма*. В своих многочисленных манифестах — «Расин и Шекспир» (1823—1825) Стендаля, «Театр Клары Гасуль» (1825) П. Мериме, «Предисловие к «Кромвелю» (1827) В. Гюго — проповедники романтизма опирались прежде всего на идею свободы сюжета, формы, манеры исполнения. Под влиянием вольной драматургии У. Шекспира, П. Кальдерона, Ф. Шиллера романтики настаивали на уважении «местного колорита», т. е. реальных условий действия, на расширении его границ и отказе от единства времени и места. Однако созданная романтиками драматургия не учитывала возможностей современной им сцены и актеров и в связи с этим оказалась очень трудной для исполнения на традиционной сцене. Поэтому лучшими исполнителями романтической драмы В. Гюго и А. Дюма-отца в первые годы были не актеры «Комеди Франсез» с их верностью традициям, а артисты, которых сформировала школа *пантомимы* или мелодрамы. Актриса Мари Дорваль (1798—1849) с проникновенной силой воплощала на сцене образы героинь, борющихся за свою любовь. Одна из лучших ее ролей — Марнион Делорм в одноименной драме В. Гюго. Пьер Бокаж (1799 — ок. 1862) прославился созданием образов героев-бунтарей в социальных драмах и мелодрамах В. Гюго, А. Дюма-сына. Реалистическое и

Жан Вилар и Жерар Филип в трагедии «Сид» П. Корнеля. Национальный народный театр (ТНП).

На сцене Жан Луи Барро.



одновременно романтическое творчество Фредерика Лемётра (1800—1876) высоко ценили современники. Наиболее известные его роли — Рюи Блаз в одноименной драме В. Гюго, Кин в драме А. Дюма-отца «Кин, или Гений и беспутство», ловкий буржуа и аферист Робер Макер в одноименной комедии, написанной самим Фредериком-Леметром. Они играли в театрах бульваров (небольшие частные театры в районе Больших бульваров в Париже), возникших в первой половине XIX в. Публика здесь была демократичнее, чем в «Комеди Франсез». Она живо откликалась на эмоциональность актеров, подлинность их сценических переживаний, точность социальных и бытовых характеристик.

Однако чуть позднее и в «Комеди Франсез» появились актеры, сочетавшие в своем репертуаре классицистские и романтические роли.

Так, выдающаяся актриса *Элиза Рашель* в 1830—1840-е гг. возродила на французской сцене героические традиции классицизма. Ее выступления в трагедиях Корнеля и Расина приобретали новое, современное звучание в канун революции 1848 г. Вдохновенным исполнением «Марсельезы» откликнулась актриса на революционные события. С успехом играла она и в романтической драме.

В «Комеди Франсез» ярко раскрылся талант и другой прославленной французской актрисы — Сары Бернар (1844—1923). Ее репертуар отличался редкостной широтой диапазона. Лучшие из ее трагических ролей — Федра, Андромаха, Гофолия в одноименных трагедиях Ж. Расина. Она выступала в романтических драмах В. Гюго «Эрнани» и «Рюи Блаз», в мелодрамах «Дама с камелиями» А. Дюма-сына и «Адриенна Лекуврёр» Э. Скриба, восхищая публику своим актерским мастерством. Любила С. Бернар играть и в пьесах новых авторов — Г. Зудермана, Д'Аннун-

цио, В. Сарду. Особую популярность принесли ей так называемые травестийные роли, связанные с переодеванием в мужское платье, — Гамлета, Ромео, юного герцога Рейхштадтского в драме «Орленок» Э. Ростана.

Во второй половине XIX в., после реставрации монархии во Франции, торжество буржуазного здравого смысла и охранительных тенденций в репертуаре привело к забвению романтизма, его мятежного, бунтующего героя и к преобладанию во французском театре развлекательных жанров — водевиля, неприязательной комедии, оперетты. Театры бульваров превращаются в центры увеселения. Постоянным местом действия в пьесе становится светский салон, в сюжете торжествует интрига, непревзойденным мастером которой показал себя драматург Э. Лабиш. Романтической драме противопоставляются пьесы А. Дюма-сына, автора «Дамы с камелиями», которые вполне удовлетворяли буржуазную публику, потому что в них, как правило, всегда торжествует соглашательская мораль, примирение с действительностью.

На рубеже XIX—XX вв. наступает время искусства режиссеров, в роли которых до этого выступали актеры или драматурги. Первыми французскими режиссерами были Андре Антуан (1858—1943), открывший в 1887 г. свой «Свободный театр»; Жак Копо (1879—1949) — основатель театра «Старая голубятня» (1913); Фирмен Жемье (1869—1933), основавший в 1920 г. в Париже Национальный народный театр (ТНП).

Ученики Жака Копо — Луи Жувé (1887—1951) и Шарль Дюллэн (1885—1949) и присоединившиеся к ним два других режиссера — Гастон Батй (1885—1952) и Жорж Питоев (1884—1939) объединились в 1926 г. в творческий и экономический союз «Картель». Их усилия, как и усилия их старших коллег и учите-

лей, были направлены на то, чтобы противопоставить посредственности, пошлости, рутине буржуазного коммерческого, развлекательного театра, вульгарности его репертуара, устаревшим приемам игры театр высокой идеи и художественной правды, основанный на перво-классной драматургии — классической и современной, на психологической, философской, поэтической осмысленности актерской игры, на создании ансамбля, т. е. построении спектакля как единого, целостного организма, на поисках новых театральных форм. Режиссеры «Картеля» открыли французским зрителям драматургию Б. Шоу, Г. Ибсена, А. П. Чехова. Большое внимание «Картель» уделял подготовке будущих актеров и режиссеров. Так, в театральной школе у Шарля Дюллена учились такие видные деятели французского театра, как Жан Луи Барро (р. 1910), Жан Вилар (1912—1971), Жан Марэ (р. 1913), Марсель Марсо (р. 1923), а также Юозас Мильтинис (р. 1907), советский режиссер, впоследствии возглавивший известный театральный коллектив в литовском городе Паневежисе.

Во время второй мировой войны на оккупированной немцами территории Франции почти все театры были закрыты или подвергались жесточайшей цензуре. Однако прогрессивные режиссеры, олицетворявшие совесть нации, нашли в себе мужество даже в этих тяжелых условиях поставить ряд спектаклей антифашистского, патриотического звучания. Среди таких спектаклей — «Мухи» Жана Поля Сартра (1905—1980, режиссер Шарль Дюллен), «Антигона» Жана Ануя (1910—1987, режиссер Андре Барсак) и др.

В послевоенные годы французский театр развивался в русле демократизации своей структуры. Впервые в стране создаются стационарные театры в провинции — так называемые «драматические центры». Их субсидируют государство и местные органы власти.

Приход в 1951 г. в Национальный народный театр (ТНП) выдающегося режиссера и актера Жана Вилара выдвинул его в ряд лучших театров страны. В репертуар ТНП вошли «Сид» П. Корнеля, «Мария Тюдор» В. Гюго, пьесы Ж. Б. Мольера, «Макбет» и «Ричард II» У. Шекспира, произведения Б. Брехта и др. В труппе этого театра выступали известные актеры: Жерар Филип, Мария Казарес, Жорж Вильсон, Даниель Сорано и другие. Широкую известность приобрели во Франции организованные Ж. Виларом театральные фестивали в Авиньоне (см. *Фестивали театральные*).

Своеобразным отрицанием буржуазного мышления, обывательского здравого смысла явилось возникшее в драматургии в 50-е гг. течение «абсурда драмы». Пьесы Артюра Адамова, Эжена Ионеско, Жака Жене, Сэмюэла Беккета ставились в маленьких частных театрах и выражали трагическое предчувствие гибели, грядущей катастрофы, человеческой незащитности.

В 60 — 70-е гг. не без влияния идей драматургии Б. Брехта во Франции активно развивается *политический театр*, для которого характерна активная реак-

ция публики на происходящее на сцене действие.

В настоящее время во Франции существует более 300 театральных трупп. Подавляющее большинство их создается на один сезон и государственной помощи не имеет.

К числу наиболее интересных театральных постановок 70—80-х гг. принадлежат работы режиссеров Жана Луи Барро, Арианы Мнушкиной («Театр солнца»), Роже Планшона («Театр де ла сите» в пригороде Лиона), Патриса Шерро и других.

ФРОНТОВЫЕ ТЕАТРЫ

Фронтовые театры и фронтовые театральные бригады были созданы в годы Великой Отечественной войны для выступлений на фронте. Это одна из героических страниц в истории советского театра. 23 июня 1941 г., на второй день войны, профсоюз работников искусств обратился ко всем театрам, актерам и режиссерам со словами: «Где бы ни находились части нашей Красной Армии и Военно-Морского Флота, работники искусств разделяют с бойцами фронтовую жизнь. Отныне наше искусство, как никогда, будет служить могучим и боевым средством победы коммунизма над фашизмом». На этот призыв театры откликнулись мгновенно. Уже в июле 1941 г. была создана первая фронтовая бригада московских актеров под руководством В. А. Филиппова. В тяжелых буднях войны встречи с актерами и искусством становились праздником для бойцов Красной Армии, помогали жить, сражаться, верить в победу. Герой Советского Союза генерал-полковник авиации М. М. Громов вспоминал, что «актеры на фронте были желанными всегда и везде... Появлялись они на полевых аэродромах... поляна становилась вдруг зрительным залом, а зенитки и закамуфлированные самолеты — своеобразной декорацией».

В начале Великой Отечественной войны фронтовые театры по характеру своей деятельности были близки к фронтовым бригадам, известным еще со времен гражданской войны. Они выступали с репертуаром так называемых малых форм — с различными концертно-эстрадными программами. Но постепенно, по мере организационного укрепления, работа фронтовых театров обогащалась и углублялась, расширялся их репертуар. Он состоял из советских военно-исторических и героико-патриотических пьес, произведений классической русской и зарубежной драматургии. С успехом ставились пьесы (или монтажи по пьесам): «Шел солдат с фронта» В. П. Катаева, «Парень из нашего города» К. М. Симонова, «Чапаев» по Д. А. Фурманову, «Двадцать лет спустя» М. А. Светлова, пьесы К. Гольдони, А. Н. Островского и др.

Большую силу воздействия имели монтажи из произведений театральной Ленинианы: «Человек с ружьем» и «Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина, «Грозовой год» А. Я. Каплера и других пьес.

Концерт на фронте.

Актриса МХАТа имени М. Горького
А. П. Зуева выступает в составе кон-
цертной фронтовой бригады.

За четыре военных года фронтовые театральные бригады провели 1 млн. 350 тыс. выступлений. В состав таких бригад входили ведущие московские актеры. Так, например, А. К. Тарасова читала на фронте монолог Анны Карениной, В. А. Ершов — монолог Сатина из пьесы М. Горького «На дне». Художественными руководителями программ и концертов для фронта были выдающиеся мастера советского театра: А. Д. Дикий, Ю. А. Завадский, С. М. Михоэлс и другие.

В постоянный репертуар фронтовых бригад входили сатирические сценки-миниатюры, стихи А. Т. Твардовского, К. М. Симонова, отрывки из спектаклей «Питомцы славы» А. Н. Гладкова, «Русские люди» К. М. Симонова, «Фронт» А. Е. Корнейчука — словом, все, что только могло поднять бойцам настроение, помочь выстоять и победить.

В 1942 г. для лучшего и более планомерного обслуживания фронта создано было 5 фронтовых театров Всесоюзного театрального общества. Крупнейшие театры страны: *Театр имени Евг. Вахтангова*, *Малый театр*, *Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина* и др. — организовали свои фронтовые труппы. Солисты Большого театра СССР создали 7 фронтовых бригад и провели для бойцов Красной Армии 1140 концертов. С первых же месяцев войны выступали на фронте артисты театра Киевского особого военного округа и театра Западного фронта (бывший Смоленский драматический театр). Московский Малый театр каждый понедельник давал спектакль, сбор от которого шел в фонд фронта. На эти деньги была построена эскадрилья боевых самолетов.

На Ленинградском фронте замечательный советский актер *Н. К. Черкасов* организовал театр народ-

ного ополчения. Первые концерты шли на военных Ропшинских аэродромах. Зрители сидели в комбинезонах прямо на земле и менялись непрестанно: одни улетали, другие возвращались. И концерт по три раза подряд повторяли от начала до конца. На кораблях и в военно-морских частях Ленинградского фронта работал Театр Краснознаменного Балтийского флота. В самом Ленинграде во время блокады шли спектакли Театра музыкальной комедии. Попастъ туда было непросто: билеты меняли на паек, на хлеб, на карточки. В холодную блокадную зиму актеры выходили на сцену. Они пели и танцевали с тем же мастерством, что и в мирное время. В героической жизни блокадного Ленинграда театр оказался столь же необходимым, как и известный всей стране Кировский завод. «Когда в Ленинграде произошла авария, — рассказывала народная артистка РСФСР Н. В. Пельцер, — и около месяца в городе не было света, театр работать не мог, а заводы работали при коптилках, — первыми, кому дали потом электричество, был Кировский завод и Театр музыкальной комедии». Это яркий пример заслуженно высокой оценки роли театра и актера в деле Победы над врагами.

ХУДОЖНИК КИНО

Рассуждая о кинофильме, мы часто говорим о характерах, выведенных на экране, восхищаемся актерской игрой. Между тем кинематографический образ создается не только актером (хотя ему в этом принадлежит огромная роль), но также и другими постановщиками фильма. Так, если актер создает на экране образ человека, то художник творит образную среду действия — многообразный предметный мир, в котором действуют герои.

Понятие «образная среда действия» сложилось в кинематографе не сразу. Местами первых съемок были улица, садик, парк. Лишь с появлением игрового кинематографа, с приходом в кино актеров появилась необходимость создавать фон действия, соответствующий сюжету. Потребовался художник, которому стали заказывать специальную декорацию — задник. Задники, писанные на холсте красками, натягивались на раму и условно указывали на место действия — деревенскую избу, замок, подводное царство (например, фильм «Русалка», 1910, режиссер В. М. Гончаров).

Постепенно с развитием киноязыка декорации становились объемными, пространственными. Это по-

зволило менять точки съемки и сделать шаг к освоению монтажа. Появились мебель, реквизит, различные детали быта. Роль художника в съемочном процессе повысилась.

Режиссеры кино, такие, как Я. А. Протазанов, Е. Ф. Бауэр, А. Е. Разумный, Л. В. Кулешов, и художники В. В. Баллюзек, Ч. Г. Сабинский, С. В. Козловский, В. Е. Егоров (впоследствии основоположник советского кинодекорационного искусства) на ранней стадии развития кино поняли, что среда действия — важнейший элемент образной структуры фильма. Они искали не только правдоподобия, наполняя пространство бытовыми деталями, мебелью, реквизитом, но и точно характеризовали место и время действия, социальную и национальную принадлежность героев, особенности их привычек и вкусов. Но что самое главное — декорация или натура была осмыслена как возможность создать эмоциональную атмосферу действия, настроение события.

В современном кинематографе художник не только создатель декораций. Это один из авторов идейно-художественного замысла фильма. После прочтения и анализа сценария, обсуждения его с режиссером и оператором художник создает в подготовительном периоде серию эскизов. В них определяются стилистические особенности будущего фильма, его изобразительный и колористический строй, соответствующие жанру произведения. Это помогает участникам съемочной группы прийти к единому видению событий и образов. Эскизы художника становятся изобразительной основой, отправной точкой для создания декораций, выбора натуральных объектов, а также для поиска решений *мизансцен* и световых эффектов.



Эскиз декорации на натуре «Дом Азарова» художника Г. А. Мясникова. Фильм «Гусарская баллада». 1962. Режиссер Э. А. Рязанов.





Художник кино должен многое знать и уметь. «Он и «...архитектор», и живописец, и прикладник, и администратор-хозяйственник. Он должен знать все ремесла. Он должен не хуже оператора знать технику освещения, технику операторской работы, в частности свойства оптики. Не хуже режиссера он должен знать стиль исторической эпохи, отобразить которую стремится та или иная картина...» Так писали об особенностях этой профессии еще в 1930 г. художники кино С. В. Козловский и Н. М. Колин.

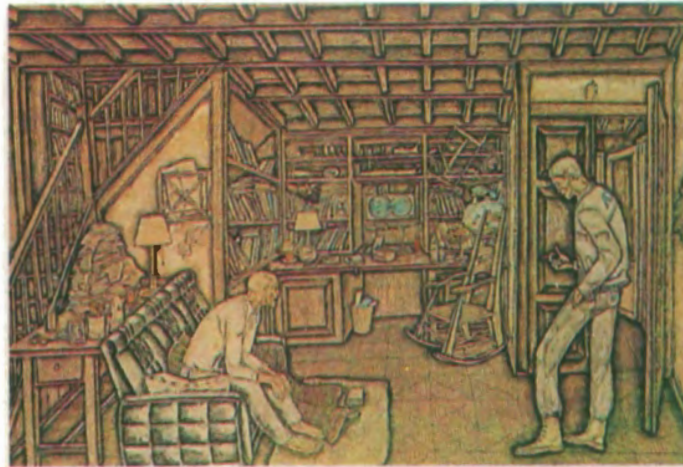
Образные и технические задачи, решаемые в работе над кинолентой группой художников (художниками по декорациям, по костюмам, по реквизиту, по гриму, по комбинированным съемкам и т. д.), во главе с художником-постановщиком, определяются не только драматургией, но и жанром произведения.

Особенно заметна работа художника над исторической постановкой. Многообразен предметный мир фильма «Борис Годунов» режиссера С. Ф. Бондарчука. Царские покои в Кремле и простая крестьянская изба — корчма на литовской границе, монастырская келья и замок воеводы Мнишека, костюмы

Эскиз декорации к фильму «Легенда о Тиле» художника А. И. Пархоменко. 1977. Режиссеры А. А. Алов и В. Н. Наумов.



Эскиз декорации к фильму «Солярис» художника М. Н. Ромадина. 1972. Режиссер А. А. Тарковский.



Эскиз декорации к советско-индийскому фильму «Приключения Али-бабы и сорока разбойников» художника Э. Калантарова. 1979.



Эскиз декорации к фильму «Зеркало» художника Н. Л. Двигубского. 1975. Режиссер А. А. Тарковский (внизу).

Эскиз декорации к фильму «Отец Сергей» (по Л. Н. Толстому) художника В. В. Петрова. 1978. Режиссер И. В. Таланкин.



царя и членов его семьи, а также одежда просто-народья — участников многочисленных массовых сцен, облик красавицы Марины Мнишек, военные аксессуары — все это складывается в достоверный образ эпохи, рассказывает о жизни людей конца XVI — начала XVII в., эффектно смотрится на экране. А воссоздали эту эпоху художник В. С. Аронин в содружестве с художницей по костюмам Л. Ю. Нави.

Не менее сложна и интересна работа художника над современной темой. Например, в фильме «Чучело» режиссера Р. А. Быкова художнику Е. М. Марковичу удалось передать атмосферу скуки, серости, убогости провинциального городка — места действия фильма. Непривлекательные пейзажи, казенное, неудобное помещение школы с холодным плиточным полом и пус-

тынными, грубо покрашенными коридорами, квартиры одного из юных героев со множеством стандартных, незапоминающихся вещей. А где-то рядом — дом старика Бессольцева: теплая фактура деревянных стен, старая, но простая и удобная мебель и, конечно, картины — все это указывает на напряженную духовную жизнь хозяев.

Современные художники советского кино, такие, как М. А. Богданов, А. И. Пархоменко, А. Т. Борисов, И. П. Лемешев, М. Я. Гаухман-Свердлов, В. В. Петров и многие другие, мастерски владеют различными формами, цветом многообразного предметного мира, обогащая художественный образ фильма.

ЦИРКОВОЕ ИСКУССТВО

Слово «цирк» происходит от латинского слова *circus*, что означает «круг». Цирками называют здания с круглым тринадцатиметровым манежем, куполом, где подвешивается аппаратура воздушных гим-

Борец Иван Поддубный. Его называли чемпионом чемпионов.



Известный клоун советского цирка В. В. Лазаренко продолжил в цирковом искусстве традиции своего отца В. Е. Лазаренко.



настов и акробатов, и амфитеатром зрительских мест. Кроме того, существует другой тип цирков — передвижные, разборные — шапито, с шатром из брезента и сборными конструкциями. Собираются и разби-

ДУРОВЫ



В. Л. Дуров



А. Л. Дуров

Владимир Леонидович (1863—1934) и Анатолий Леонидович (1864—1916) Дуровы — основатели известной цирковой династии, создатели остро сюжетной клоунады с использованием разных видов животных и птиц. Братья Дуровы внесли большой вклад в развитие отечественного циркового искусства.

Они пришли работать в цирк, оставив военную гимназию. Начинали как гимнасты, иллюзионисты, сатирики, пробуя себя в разных жанрах. Избрав свой путь в искусстве, они придали своему творчеству общественно-политическое звучание, смело обличая с арены полицейско-бюрократический произвол русского самодержавия, и за это подвергались нападкам со стороны царского правительства.

Анатолий Леонидович был клоуном-сатириком. Блестящий актер-импровизатор, он создавал на глазах у публики репризы (комические номера), столь политически злободневные, что они становились легендой, впрочем, как и все, что делали Дуровы в цирке. В своих выступлениях он использовал дрессированных животных, но специально проблемами дрессировки не занимался.

Владимир Леонидович стал клоуном-дрессировщиком. Он выступал с различными видами животных (от мышки до слона), широко используя в своих номерах едкий сарказм и иронию, обличающие порядки в царской России. В. Л. Дуров создал научно

обоснованный метод дрессировки, названный впоследствии дуровским. Он основал в Москве свою лабораторию по изучению поведения животных. На ее основе затем был создан Уголок имени Дурова с театром зверей, которым сейчас руководит внучка В. Л. Дурова — народная артистка РСФСР Н. Ю. Дурова.

В 1927 г. В. Л. Дуров первым в советском цирке получил звание заслуженного артиста Республики. Он был одним из создателей советского циркового искусства, активно сотрудничал с А. В. Луначарским.

В числе ярких представителей династии Дуровых — народные артисты СССР Владимир Григорьевич (1909—1972) и Юрий Владимирович (1909/10—1971) Дуровы, продолжившие традиции отечественной школы дрессировки животных.

раются шапито очень быстро. В Соединенных Штатах Америки существуют передвижные трехманежные цирки, где артисты выступают сразу на трех аренах.

Первый в мире цирк в 1780 г. основал в Лондоне англичанин Ф. Астлей. На манеже под открытым небом ежедневно, если позволяла погода, в пять часов вечера начинались представления. Помимо конно-акробатических номеров в программе впервые появились канатные плясуны, акробаты, прыгуны и жонглеры. Но тогда это зрелищное предприятие называлось амфитеатром. В 1807 г. братья Л. и Э. Франкони построили в Париже здание, на фронтоне которого появилось слово «цирк».

Но есть и более широкое значение слова «цирк». Оно определяет вид искусства, который так же прочно во-





шел в нашу жизнь, как театр, музыка и кино. В основе циркового искусства лежит специфическое упражнение — трюк — сложное для исполнения и эмоционально впечатляющее действие, когда, например, музыкальные эксцентрики появляются под ручку с медведями, жонглер посылает вверх одиннадцать колец, а гимнаст делает тройной переворот в воздухе. Из совокупности трюков, эмоциональности, артистизма и рождается художественный образ. У каждого артиста — свой образ. Это и наивный, по-детски трогательный чудак-клоун, и бесстрашный укротитель, и незадачливые смешные музыканты, которые в финале мгновенно преображаются в обаятельнейших людей. «В цирке, — пишет Ю. В. Никулин, — всегда нужно откровение, открытие. Если цирк не будет отвечать возросшим запросам зрителей, он перестанет быть им нужен».

Истоки цирка — в трудовой, обрядовой, военной деятельности людей. Первые упоминания о далеких предшественниках сегодняшних мастеров манежа мы встречаем в старинных папирусах, манускриптах и рукописях. Так, например, в египетском папирусе Весткар рассказывается о фокуснике и дрессировщике Джеди, который во времена фараона Хеопса якобы умел птице «приставить на место и прирастить отр-



Эквилибристи под куполом цирка.

На арене «Медвежий цирк» В. Филатова.



занную голову», а льва «заставлял следовать за собой без пут». В архивных документах можно найти интересные сведения о цирковом искусстве Древней Греции, Древнего Рима, Индии, Китая, Японии. Из них мы узнаем, что в трех последних странах любимыми жанрами были акробатика, эквилибристика и жонглирование, отличавшиеся своеобразием пластики, ярко выраженным национальным колоритом. Непременной составной частью выступлений были фокусы.

Интересное прошлое и у русского цирка. На народных гуляниях и ярмарках нередко можно было увидеть выступления бродячих артистов — силачей, акробатов, канатоходцев, дрессировщиков, шпагоглотателей, фокусников. В 1619 г. ко двору царя Михаила Федоровича явился рязанец Григорий Иванов со своим прирученным львом. В XVIII в. в Москве и Петербурге появились иностранные гастролеры, которые давали представления в светских гостиных, а также в выстроенных на скорую руку помещениях. В XIX в. были сооружены первые каменные стационарные помещения в Петербурге и Москве. В 1880 г. на Цветном бульваре в Москве контора купца Данилова выстроила цирковое здание известного наезднику и дрессировщику Альберту Саламонскому. (Русские артисты, чтобы добиться антрепризы и признания, были вынуждены переименовывать свои имена и фамилии на иностранный лад.)

Первый русский стационарный цирк создали братья Никитины, ведущие свою родословную из крепостных.

Аким, Петр и Дмитрий Никитины ходили с шарманкой и петрушечной ширмой по саратовским дворам. В 1873 г. они купили собственный, как тогда говорили, шапитон, и 25 декабря установили его в Пензе на расчищенном от снега льду реки Суры. В 1876 г. они открыли цирк в Саратове. В 1870—1880 гг. деревянные и каменные цирки братьев Никитиных выросли в Иванове, Киеве, Астрахани, Баку, Казани, Симбирске и других городах. Так были заложены основы циркового дела в России.

У Никитиных выступали знаменитые клоуны-сатирики, дрессировщики *Анатолий* и *Владимир Дуровы*. Здесь работал замечательный клоун и акробат *Виталий Лазаренко*. У здания никитинского цирка в Москве, на Садово-Триумфальной, он в 1914 г. совершил свой рекордный прыжок через трех индийских слонов. У Никитиных начинали многократный чемпион мира по французской борьбе, непревзойденный силач *Иван Поддубный* и его ученик, также чемпион мира *Иван Заикин*. На манеже Заикин держал платформу, на которую взбирались до 30 человек. На его плечах ломали телеграфные столбы. Свое мастерство демонстрировали виртуозные жонглеры *Ксения* и *Михаил Пашенко*. Так, *Михаил*, держа на лбу горящую керосиновую лампу, жонглировал четырьмя подсвечниками. А *Ксения*, удерживая на трости, поставленной на лоб, поднос с кипящим самоваром, одной рукой балансировала на такой же трости поднос со стаканами, а другой вращала на палке таз.

Имена русских артистов ярко засверкали на разных манежах — в провинциальных цирках П. С. Крутикова, Э. А. Стрепетова и других. Акробат И. Е. Сосин, приглашенный в 1888 г. в Париж на Первый международный конкурс акробатов, первым в мире сделал там двойное сальто-мортале в партере. Он был награжден золотой медалью и дипломом первой степени. Куплеты музыкальных клоунов Бим-Бом, аккомпанировавших себе на скородках, метлах, колокольчиках и других эксцентрических инструментах, записывались на грампластинки. Первыми из цирковых артистов они стали участвовать в концертах наряду с артистами оперы и драмы. И. К. Подрезов, известный под именем Яна Польди, балансировал на велосипеде, стоящем на двух стульях, выполнял над рулем пируэты и проделывал на моноцикле разные акробатические трюки.

Октябрьская революция ознаменовала крупный по-

ворот в характере и организации творческой деятельности мастеров арены.

26 августа 1919 г. В. И. Ленин подписал декрет Совета Народных Комиссаров «Об объединении театрального дела»: Особое внимание в нем уделялось циркам. Декрет отмечал «цирки как предприятия, с одной стороны, доходные, с другой стороны, демократические по посещающей их публике и особенно нуждающиеся в очищении от нездоровых элементов и в художественном подъеме их программ...». Цирки были национализированы и переданы Народному комиссариату просвещения.

В своем докладе в Московском доме цирка нарком просвещения А. В. Луначарский сказал: «Побережем традиции циркового мастерства, придем на помощь труженикам цирка, людям огромной преданности своему делу, напряженной работы над собою. Очистим их искусство от грязи, удалим из него постепенно вся-

СОВЕТЫ ЮНОМУ ДРЕССИРОВЩИКУ

Дрессировщиком может стать каждый, кто любит своих четвероногих и пернатых друзей. Но при этом он должен иметь хорошие знания по зоологии, географии, биологии.

Очень полезно знать о дуровском методе дрессировки, который основан на выявлении условных и безусловных рефлексов животных и птиц и закреплении их поощрением. Этот метод сводился к трем основным моментам.

1. Надо так или иначе (однако не прибегая к болевому, механическому воздействию) заставить животное сделать необходимое дрессировщику движение или выждать, когда оно само сделает это движение.

2. Сделать так, чтобы движение было связано для животного с ощущением удовольствия, приятного чувства.

3. Одновременно с этим движением дрессировщик дает тот или иной сигнал: звуковой (слово, свист), световой, жестикуляция и т. п.

Начать можно, например, с дрессировки собаки или вороны.

Как приучить собаку к месту и научить вспрыгивать на тумбу? В руках держите кусочки мелко нарезанного лакомства (мясо, сахар). Руки находятся под тумбой. Тумба — препятствие для получения корма. Подзывайте собаку кормом, заставляя ее поставить на тумбу передние лапы. Как только она это сделала, дайте ей кусочек лакомства. В надежде получить его еще, собака потянется к вашим рукам и, стараясь дотянуться до корма, вскочит на тумбу, где получит звуковой сигнал «на место», подкрепленный лаской дрессировщика. Постепенно движение рук дрессировщика сокращается до еле заметных жестов. На первый план выступает звуковой сигнал «на место».

Затем добивайтесь, чтобы собака привык-

ла сидеть на тумбе и не сходила с нее без разрешения. Для этого, посадив собаку на тумбу, увеличивайте промежуток времени до подачи ей лакомства. Если собака неожиданно сойдет с тумбы, заставьте ее вернуться на место, но корм дайте лишь тогда, когда собака, спокойно выжидая, сидит на тумбе. Одновременно с подачей корма произнесите слово «сидеть». Оно является в данном случае звуковым сигналом, а корм дает возможность сосредоточить внимание животного и отвлечь его от желания сойти с тумбы. После нескольких репетиций собака привыкнет к звуковому сигналу и дрессировщик может отходить от тумбы, свободно двигаться по помещению и наблюдать за поведением животного незаметно для него. Если собака сидит на тумбе и ждет, когда вы подойдете, дайте ей подкормку.

Ворону можно приучить считать на счетах. Поставьте в клетку счеты и положите корм не только сверху, но и под них. Склеивая весь верхний корм, ворона начинает доставать его из-под счетов. Ей при этом мешают костяшки счетов. Желая устранить помеху, она отодвигает костяшки клювом. Постарайтесь класть корм под счеты таким образом, чтобы ворона не могла его достать, не отодвинув костяшки. Каждый раз, когда она проделает то, что вам нужно — достанет корм, вы еще и из рук как следует ее подкормите. На следующих уроках кладите корм так, чтобы ворона научилась отодвигать костяшки и в одну и в другую сторону. При закладке корма всякий раз делайте легкое движение рукой по направлению к вороне. Со временем это станет для нее сигналом, по которому она будет начинать «работу» на счетах. Точно так же можно научить, подкладывая корм между цветными кружочками пирамидки и угощая птицу из рук, разбирать клювом разноцветную пирамидку.



Карандаш (М. Н. Румянцев) на арене московского цирка.



Выступают дрессировщики Запашные.



кие безвкусные трюки и оставим за цирком его великие задачи: демонстрировать силу, ловкость, отвагу, возбуждать смех и восхищение блестящим, ярким и преувеличенным зрелищем».

Манеж учился говорить по-новому. В 1921 г. в цирке на Цветном бульваре пластическую сюиту «Самсон-победитель» поставил скульптор С. Т. Конёнков. Борцы на вращающемся пьедестале застыли в выразительных композициях, а в финале непокоренный Самсон разрывал сковывающие его цепи. В 1930 г. там же была поставлена героико-революционная пантомима В. В. Маяковского «Москва горит». Киевский цирк создал пантомиму «Бунтарь Кармелюк».

Новаторство стало неотъемлемой чертой советского циркового искусства. Номер акробатов-вольтижеров с шестом за рубежом часто называют «русской палкой», как бы еще раз подчеркивая, что патент на его открытие принадлежит нашему цирку. В 1958 г. в Омске подобный вольтиж впервые продемонстрировали Борис и Валентин Исаевы и Ирина Шестуа. Ирина проделывала ряд сложных трюков, завершая их сальто с приходом на одну ногу. Теперь с аналогичных шестов (а часто и шеста) исполняются двойное и даже тройное сальто. Их подняли вверх для воздушного вольтижа. С них стали исполнять прыжки на ходулях. И даже дрессировщики использовали их в своих выступлениях.

Владислав Золкин и Светлана Микитюк вывели на манеж медведей-антиподистов, которые вращают лапами гуцульский топорик, сигару, бочонок, перебрасываются с дрессировщиками мячами и выкиды-

вают разные веселые коленца.

Анатолий Калинин и его товарищи выпустили номер «Акробаты на скейтбордингах» (скейтбординги — дощечки на колесиках). Артисты взлетают в воздух с горки-трамплина, проносятся в прыжках друг над другом, проделывают головокружные перевороты и опускаются снова на свои юркие «площадки». Акробаты съезжают на скейтбордингах, стоя на голове, прыгают через кольца и поверх колец, делают боковое арабское сальто в воздухе.

Воздушный полет, который в прошлом веке подарил цирку француз Леотар, тоже претерпел изменения. Леотар перелетал с трапеции на трапецию воздушными прыжками. Потом исполнители стали отправляться навстречу друг другу с двух мостиков. Под куполом появился ловитёр, который, подхватывая и перенаправляя полетчиков, придал номеру новую динамику. В 1919 г. мексиканец А. Кодона впервые сделал в полете тройное сальто. Советский режиссер-педагог Ю. Г. Мандыч, создавая свой полет «Галактика», поднял над предохранительной сеткой воздушные качели — лопинг. А гимнасты, руководимые Александром Херцем, установили лопинги с двух сторон, подтянув вверх, чтобы не резал дистанцию, мостик с ловитёром. От лопинга до лопинга — 20 м. В финале артисты совершают полет, как говорится, без всяких посадок — с одного края цирка на другой.

Отличными артистами цирка становятся многие спортсмены. Известный укротитель хищников, пионер смешанной дрессировки Николай Гладильщиков был абсолютным чемпионом РСФСР по классической

Ю. Никулин и М. Шуйдин выступают в московском цирке на Цветном бульваре.

борьбе. Григорий Новак, который работал на манеже с номером «Атлетическая поэма», первым из советских спортсменов завоевал звание чемпиона мира по тяжелой атлетике и за время своих выступлений на большом помосте улучшил свыше 100 рекордов мира. Великолепный джигит Ирбек Кантемиров пять раз был чемпионом страны в конных состязаниях. За последние годы на манеж пришли сотни мастеров и кандидатов в мастера спорта.

На разных манежах были созданы запоминающиеся аттракционы — красочные цирковые зрелища, насыщенные неожиданными трюками и выдумкой. Аттракцион А. А. Волжанского «Прометей» удостоен Государственной премии. Волжанских прозвали звездными канатоходцами. По тонким тросам они поднимаются под самый купол цирка, на высоту многоэтажного дома, проделывая свои изумительные трюки.

П. Н. Маяцкий поставил аттракцион «Шар смелости». Внутри огромного сетчатого шара, подвешенного под куполом цирка, стремительно носились мотоциклисты, выделявая зигзаги и «мертвые петли». Потом нижняя полусфера опускалась, а в верхней, как бы оставшейся без дна, на головокружительной высоте продолжал крутиться мотоциклист.

Газеты многих стран мира писали об аттракционе Э. Т. Кио: «Кио — загадка XX века» (Япония). «Если



вы хотите убедиться, что чудеса существуют, идите на гастроли Кио» (Дания). Всемирный клуб фокусников в Лондоне поставил его имя первым на красной доске Почета. Международная ложа артистов теат-

Выступление Игоря Кио.



Юрий Куклачев с дрессированными кошками.



Жонглер — артист оригинального жанра.



ров-варьете и цирка в Копенгагене присудила ему свою золотую медаль.

В 1959 г. в Лондоне Э. Т. Кио увидел каталог всех фокусов мира. В нем были собраны воедино и объяснены 6000 трюков. Лишь под одним рисунком вместо объяснения стояла подпись: «Этот фокус никто никогда не делал и делать не будет». По как бы внезапно поднявшемуся с земли и застывшему в воздухе канату, как по шесту, взбирался гимнаст. Через три года Э. Т. Кио поставил этот трюк. Сегодня цирковую династию Кио продолжают его сыновья — И. Э. и Э. Э. Кио.

Интересные аттракционы с дрессированными зверями показывали укротители. Чуть ли не 100 видов животных и птиц выводили на манеж представители знаменитой династии Дуровых: Ю. В. и В. Г. Дуровы работали с пони и верблюдами, зебрами и слонами, собаками и обезьянами, пеликанами и голубями, гепардами и морскими львами. Замечательным мастером арены показала себя И. Н. Бугримова, первая в СССР дрессировщица хищников. Львы у нее качались над клеткой на качелях, поднимались по наклонным канатам, расстилались ковром и выстраивались в пирамиды. «Медвежий цирк» создал В. И. Филатов. Медведи на манеже жонглировали, занимались эквилибристикой, разъезжали на велосипедах и мотоциклах, боксировали, катались на роликовых коньках.

В советском цирке много имен, принесших ему мировую славу. Это легкие и изящные эквилибристы сестры Кох, которые в своем аттракционе «Семафор-гигант» на вращающемся металлическом эллипсе под куполом цирка демонстрировали чудеса баланса. Смелые и пластичные жонглеры Александр и Виолетта Кисс, внесшие в жонглирование элементы эквилибристики и акробатики. И конечно, замечательные клоуны, любимые зрителями многих стран мира. Неповторимый мастер клоунады М. Н. Румянцев известен всем как Карандаш. Задумчивый Леонид Енгибаров, представлявший на манеже свои мимические сценки о радостях и печалях человека. Юрий Никулин и Михаил Шуйдин, непередаваемо смешно игравшие жанровые сценки. Эмоциональный и яркий Олег Попов, прозванный Солнечным клоуном.

Советский цирк стал поистине многонациональным. Дагестанские артисты «Цовкра» танцуют на канате лезгинку, делают сальто с плеч в плечи, с подкидной доски взлетают вверх, выстраиваясь втроем один на другого. Украинский коллектив гордится аттракционом «Львы и тигры» Владимира и Людмилы Шевченко. Весь Узбекистан знает наездницу, а ныне дрессировщицу собачек Лолу Ходжаеву. Многим знакомы туркменские джигиты из аттракциона Давлета Ходжабаева «Эхо Азии», гимнасты из Азербайджана Назировы, тувинские жонглеры и эквилибристы Оскалоол, целые национальные коллективы союзных и автономных республик.

В создании красочных аттракционов принимают участие режиссеры, художники, композиторы, балет-

мейстеры. Можно говорить о сложившемся почерке советской цирковой режиссуры. Его начал вырабатывать выдающийся артист и режиссер В. Труцци, в первые послереволюционные годы поставивший пантомимы «Черный пират» и «Махновщина», где в массовых сценах участвовали более 100 человек. Этот почерк создавали А. Г. Арнольд и Г. С. Венецианов, Б. А. Шахет и М. С. Местечкин, многие другие талантливые режиссеры.

В советском цирке создавались целые спектакли со сквозным сюжетным действием на два отделения: «Карнавал на Кубе», «Трубка мира», «Бахчисарайская легенда». Спектакли: «Маленький Пьер», «Бременские музыканты», «Хрустальный башмачок» предназначены для детей. Появились коллективы «Цирк на льду», «Цирк на воде», «Цирк-ревю».

Каждый год пополняется семья цирковых артистов. В 1927 г. в Москве было открыто Государственное училище циркового и эстрадного искусства (ГУЦЭИ), которому в 1987 г. было присвоено имя М. Н. Румянцева. Здесь будущие мастера манежа овладевают своей профессией и получают среднее образование. Среди выпускников училища — клоуны Г. Т. Маковский и Г. А. Ротман, А. Н. Николаев, Ю. Д. Куклачев, А. П. Марчевский, эквилибристы В. И. и Н. И. Францозовы, жонглеры Е. Э. Биляуэр и С. М. Игнатов и многие другие. По образцу ГУЦЭИ открыты училища в Киеве и Тбилиси, а также в Венгрии, Болгарии, ГДР и других социалистических странах.

Кинорежиссер А. И. Медведкин писал: «Цирк — искусство величайшей точности. В отличие от кинематографа здесь ничего не делают приблизительно». Оценку этой ювелирной точности и мастерству каждый год дает Международный фестиваль цирка в Монте-Карло. Сюда съезжаются лучшие артисты из всех стран мира. Лучшему из лучших вручается Гран При фестиваля — «Золотой клоун». Завоевать его можно лишь один раз. Из советских артистов этот почетный приз увозили с собой акробаты на качелях с медведями Беляковы, эквилибристы на першах во главе с Леонидом Костюком, клоун Олег Попов, чечено-ингушские джигиты Нугзаровы и акробатический ансамбль «Романтики» под руководством Владимира Довейко.

Язык цирка без переводчика понимают во всех странах. Особенно когда он ярок, образен, эмоционален. Высокое исполнительское мастерство, красочность и музыкальность наших цирковых представлений, их оптимистичный настрой делают гастроли советских артистов желанными на всех континентах планеты.

ЭКРАНИЗАЦИЯ

Экранизация — произведение киноискусства, созданное на основе произведения другого вида искусства: литературы, драматического и музыкального театра, включая оперу и балет. Однако чаще всего понятие «экранизация» связывают с переложением на язык кино достаточно известного литературного произведения.

Взаимоотношения кинематографа с литературой сложны и многообразны. Вначале они сводились к иллюстрации в кино литературных сюжетов известных произведений, к «живым картинкам», кинозарисовкам, навеянным этими сюжетами. Со временем экранизации обретают все большую глубину истолкования литературы и все большую художественную независимость.

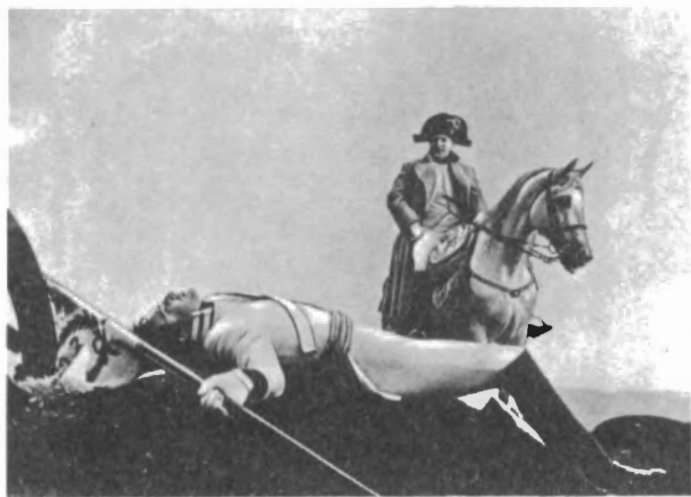
Экранизация вошла в практику кино с первых лет его существования. Сразу после своего рождения оно стало испытывать нехватку оригинальных сюжетов и обратилось за ними к литературе. Одни из первых экранизаций созданы французским режиссером Ж. Мельесом, поставившим в 1902 г. фильмы «Робинзон Крузо» и «Гулливер» по произведениям Д. Дефо и Дж. Свифта. В начале века появились и первые экранизации произведений У. Шекспира. С появлением звукового кино герои Шекспира обрели на экране слово. Уже около 100 фильмов поставлено на сюжеты пьес Шекспира, причем многие из них,

например «Гамлет», экранизировались по несколько раз.

Первый русский игровой фильм «Понизовая вольница» (1908) был экранизацией известной народной песни «Из-за острова на стрежень». Вскоре русское кино нашло для себя богатый источник сюжетов и образов в литературной классике. Ее переложения для экрана в 1910-е гг. составили так называемую «Русскую золотую серию». Ставились фильмы по произведениям А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, Н. А. Некрасова, А. П. Чехова и других отечественных писателей. Эти фильмы чаще всего представляли собой иллюстрацию отдельных эпизодов произведений, их фабулы (основной цепи событий). Многим приходилось жертвовать, приспособляя литературный сюжет к возможностям *немого кино*, еще не освоившего в достаточной мере своих монтажно-изобразительных средств. К удачным экранизациям русского дореволюционного кино следует отнести фильмы «Пиковая дама» (по А. С. Пушкину, 1916) и «Отец Сергей» (по Л. Н. Толстому, 1918), в которых режиссер Я. А. Протазанов сделал попытку средствами внешней выразительности передать замысел авторов.

В истории советского киноискусства лучшие экранизации отличаются глубиной истолкования литературных произведений и художественной выразительностью. В 1926 г. режиссер В. И. Пудовкин поставил фильм «Мать» по одноименному роману А. М. Горького (сценарий Н. А. Зархи). В связи с особенностями немого кино потребовалась переработка литературного материала: сокращение его объема, круга персонажей, некоторая композиционная перестройка. Кинематографистам удалось найти выразительную, динамичную форму для передачи смысла и революционного духа произведения Горького. Позднее к этому роману обратился режиссер М. С. Донской, его

Кадр из фильма «Война и мир» (по одноименному роману Л. Н. Толстого). 1967. Режиссер С. Ф. Бондарчук.



Кадр из фильма «Братья Карамазовы» (по одноименному роману Ф. М. Достоевского). 1969. Режиссер И. А. Пырьев. В ролях: К. Ю. Лавров (справа) и В. Ю. Никулин.



фильм «Мать» вышел на экраны в 1956 г.

С приходом звука в кино значительно расширились возможности воплощения образов литературы на экране. Можно назвать целый ряд удачных экранизаций в нашем киноискусстве: «Чапаев» (1934) Г. Н. и С. Д. Васильевых по роману Д. А. Фурманова, «Петр Первый» (1937—1939) В. М. Петрова по роману А. Н. Толстого, кинотрилогия «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты» (1938—1940) М. С. Донского по произведениям А. М. Горького, «Молодая гвардия» (1948) и «Тихий Дон» (1957—1958) — экранизации С. А. Герасимова романов А. А. Фадеева и М. А. Шолохова, «Сорок первый» (1956) Г. Н. Чухрая по повести Б. А. Лавренева, «Павел Корчагин» (1957) А. А. Алова и В. Н. Наумова по роману Н. А. Островского «Как закалялась сталь», «Отелло» (1956) С. И. Юткевича по У. Шекспиру, «Судьба человека» (1959) по М. А. Шолохову и «Война и мир» (1966—1967) по Л. Н. Толстому — экранизации режиссера С. Ф. Бондарчука, «Гамлет» (1964) Г. М. Козинцева по У. Шекспиру, «Братья Карамазовы» (1969) И. А. Пырьева, «Преступление и наказание» (1970) Л. А. Кулиджанова — экранизации романов Ф. М. Достоевского. В 70—80-е гг. вышли на экраны «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. С. Михалкова по А. П. Чехову, «Васса» Г. А. Панфилова (в основе фильма пьеса А. М. Горького «Васса Железнова») и др. Обращение к литературному наследию помогает кинорежиссерам решать в своих фильмах также проблемы, волнующие современных людей.

Киноискусство охотно обращается к сюжетам и образам современной советской литературы — к произведениям К. М. Симонова, Ч. Т. Айтматова, В. В. Быкова, В. Г. Распутина, В. П. Астафьева и многих других писателей.

Среди лучших экранизаций литературных произве-

дений для детей и юношества — «Белеет парус одинокий» (1937) В. Г. Легошина по В. П. Катаеву, «Тимур и его команда» (1940) А. Е. Разумного по А. П. Гайдару, «Кортик» (1954) В. Я. Венгерова и М. А. Швейцера по повести А. Н. Рыбакова.

В зарубежном киноискусстве создан целый ряд серьезных и интересных экранизаций произведений классической литературы. К ним относятся шекспировские фильмы, поставленные в Англии Л. Оливье («Генрих V», 1944; «Гамлет», 1948; «Ричард III», 1955), экранизации Д. Лина романов Ч. Диккенса («Большие ожидания», 1946; «Оливер Твист», 1948); во Франции — «Тереза Ракен» (1953) М. Карне по роману Э. Золя, «Отверженные» (1958) Ж. П. Ле Шануа по произведению В. Гюго и др.

Новый толчок отношениям экрана и литературы дало телевидение с доступным ему принципом серийности, позволяющим в достаточно полном объеме, в многослойности сюжетных линий и образов переносить на язык кинозрелища драматургию и художественную прозу.

Задача воплощения и истолкования средствами кино литературных идей и образов ответственна и трудна. Нередки случаи, когда при всем богатстве технических средств и выразительных возможностей кино предлагает зрителям унылую иллюстрацию литературного произведения. И наоборот, «вольная» кинематографическая трактовка литературного произведения иногда оборачивается искажением его идеи и духа. Выход на экран почти каждой новой экранизации, особенно если речь идет о литературной классике, сопровождается спорами: тех, кто ревниво подсчитывает в экранизации все отступления от первоисточника, и тех, кто защищает право кинематографиста на свое, отвечающее времени прочтение литературного произведения. Так, например, спорили об экранизациях любимых читателями романов

Кадр из фильма «Несколько дней из жизни И. И. Обломова». 1980. Режиссер Н. С. Михалков. В ролях: О. П. Табаков, Е. Я. Соловей, Ю. Г. Богатырев.



Кадр из фильма «Дерсу Узала» (по одноименному произведению В. К. Арсеньева). 1976. Режиссер А. Курогава. В роли Арсеньева Ю. М. Соколов.



Кадр из фильма «Бег» (по пьесе М. А. Булгакова) с участием В. В. Дворжецкого и А. В. Баталова. 1971. Режиссеры А. А. Алов и В. Н. Наумов.

Д. Ю. Банионис в роли испанского художника Гойя в фильме «Гойя, или Тяжкий путь познания». 1971. Режиссер К. Вольф.



И. А. Ильфа и Е. П. Петрова «Золотой теленок» (1968, режиссер М. А. Швейцер) и «Двенадцать стульев» (1971, режиссер Л. И. Гайдай) или о фильме режиссера Э. А. Рязанова «Жестокий романс» (1984) по пьесе «Бесприданница» А. Н. Островского. Главные критерии при оценке экранизации — уважение кинематографистов к литературному первоисточнику, их стремление проникнуть в сущность авторского замысла, передать идею, стиль и систему образов произведения, с учетом тех возможностей, которые предоставляет искусство экрана.

В практике кино известен и такой тип экранизации, когда используются лишь отдельные сюжетные линии и герои первоисточника для создания произведения с измененной фабулой, с новыми смысловыми и идейными акцентами. Это специально оговаривается в титрах словами «по мотивам...». Другой формой отношений кино с литературой, получившей распространение преимущественно в зарубежном кинематографе, служит перенесение фабулы и героев литературного произведения в иную историческую и национальную среду. Так, в некоторых зарубежных кинематографиях в разные годы были сделаны современные киноварианты гоголевского «Ревизора». Можно назвать и другие примеры: «Белые ночи» (1957) итальянского режиссера Л. Висконти и «Идиот» (1951) японского режиссера А. Куросавы — оба фильма по произведениям Ф. М. Достоевского; «Деньги» (1983), по рассказу Л. Н. Толстого «Фальшивый купон»), фильм поставлен французским режиссером Р. Брессоном. Подобный опыт в нашем кино предприняли в 1969 г. сценарист Р. Л. Габриадзе и режиссер Г. Н. Данелия, создавшие фильм «Не горюй!» (1969), в котором они перенесли Грузию начала нашего века в канву романа французского писателя первой половины XIX в. К. Тилье «Мой дядя Бенжамен». Эта кинолента стала успешным опытом создания трагикомедии в кино.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Экспрессионизм (от латинского *expressio* — выражение) — направление в искусстве и литературе, зародившееся в Германии в первом десятилетии XX в., когда, по словам поэта С. Гейма, был «мир вокруг такой гнилой, скользкий и липкий, как клеевая политура на старой мебели». Из этой атмосферы молодые художники готовы были вырваться даже ценой войны. Но когда она обрушилась на мир в 1914 г., то крик ужаса исторгли прежде всего экспрессионисты. Так родилась «драма крика» и соответствующий ей театр острой выразительности. «Война оказалась для искусства великим переломом. Человек, терзаемый страшной мукой, закричал» (Б. Брехт). Если в канун войны экспрессионизм стремился взорвать буржуазное бытие, для чего герой экспрессионистской драмы — «новый человек» — вступал в жестокую схватку с миром «клеевой политуры» и чаще всего оказывался побежденным, то в военные годы экспрессионизм начал возводить на пьедестал «доброго человека», способного своей добротой усмирить зло. Это оказалось утопией.

Восставая против буржуазной действительности, экспрессионисты стремились выразить не столько конкретное бытие, сколько абстрактное представление о нем, не действительность, а дух. Их герои были «отчуждены» от естества жизни, лишены плоти, типично человеческих черт, действовали подчас в условном пространстве. Но именно таким путем они раскрывали главную тему экспрессионизма: возрождение человека и человечности для преобразования мира. В поисках новых максимально выразительных средств экспрессионисты порывали со всякими (так они считали) традициями.

Декорации к трагедии «Федра»
Ж. Расина. Художник А. Веснин.



Резкое неприятие действительности, связанное с увеличивающимися бедствиями и ужасами войны, с нарастанием революционной ситуации в Германии и Австро-Венгрии, приведшей к революции 1918—1919 гг., обусловило образование «левого крыла» экспрессионизма. Наиболее революционные из его художников (Иоганнес Бехер, Фридрих Вольф, Эрнст Толлер) вскоре встали в ряды пролетарских художников. Их творческие позиции окончательно определились к середине 20-х гг., когда экспрессионизм как направление уже изжил себя, но продолжал еще долгое время давать о себе знать.

Антибуржуазность и воинствующий пацифизм экспрессионистской драмы открыли ей дорогу на театральную сцену лишь после смягчения жесткой военной цензуры. Только с 1916 г. вышла на сцену драма, заставившая молодых режиссеров и актеров искать адекватное ей сценическое решение («Преображение» Толлера, «Сын» В. Газенклевера, «Газ» Г. Кайзера). Наиболее яркие режиссеры экспрессионистского театра Леопольд Йесснер (1878—1945) и Карлхайнц Мартин (1888—1948) ставили спектакли в Берлине, подчиняя экспрессионистскому стилю воплощение и классической драматургии (У. Шекспир, Ф. Шиллер, И. В. Гёте). Образная система спектакля, пронизанная атмосферой сгущающейся тревоги, возрастающего надрыва, строилась на быстром темпе, рваном ритме, на игре света, которая придавала

абстрактной декорации фантастический облик. Лестница (особенно в постановках Йесснера) становилась важнейшим атрибутом спектакля: по ней герой стремительно взлетал к власти и так же стремительно скатывался вниз, потерпев крушение.

Актер экспрессионистского театра был всегда предельно выразителен, нервный, подчас судорожный ритм определял его действия, огромная амплитуда человеческих эмоций задавала тон всему строю игры. Литавры, барабаны, трубы били зрителей по нервам. Этот театр не знал никаких психологических нюансов: их он оставил прежнему театральному искусству, которое экспрессионисты считали насквозь буржуазным и устаревшим.

На европейской сцене, особенно на немецкоязычной (Германия, Австрия, Швейцария), экспрессионизм царствовал буйно, но недолго. Многие из его открытий вошли в арсенал художественных средств мирового театра. Они используются и в наши дни, в частности мастерами европейского театрального искусства.

ЭСТРАДА

Эстрада — вид зрелищного искусства, в котором короткие концертные номера одного или нескольких артистов (рассказчиков, певцов, куплетистов, танцоров, акробатов, фокусников и др.) составляют целостную программу, рассчитанную, как правило, на массовое восприятие. Эстрада многолика и разнообразна. Разнообразно и зрительское восприятие этого искусства. Для одних эстрада — это Раймонд Паулс или Иосиф Кобзон, для других — рок-группа «Аквариум», для третьих — Михаил Жванецкий, для четвертых — «Лицедей» Вячеслава Полунина или исполнители брейк-данса. Различны и формы существования этого искусства: концерт в красном уголке, клубе, киноконцертном зале, студенческий капустник в актовом зале института, театрализованная программа на стадионе или во Дворце спорта, спектакль Театра миниатюр, представление в Театре эстрады, сольный концерт и т. д. И в каждом случае состав аудитории, ее численность определяют особенности живого эстрадного действия.

Корни эстрады уходят в далекое прошлое, прослеживаются в искусстве античности — Египта, Греции, Рима, ее элементы есть в представлениях странствующих комедиантов — скоморохов, шпильманов, жонглеров, франтов и др. Однако в современных формах искусство эстрады складывалось в Западной Европе на протяжении XIX в. Так, посетителей парижских кафе развлекали музыканты, певцы, куплетисты, в репертуаре которых встречались вещи острые и злободневные. Успех таких кафе вызвал появление более крупных зрелищных предприятий — кафе-концертов («Амбассадор», «Эльдорадо» и др.). В Англии

при постоянных дворах (гостиницах) возникли музыкальные залы — мюзик-холлы, где исполнялись танцы, комические песни, цирковые номера; первым считается «Стар мюзик-холл», основанный в 1832 г.

По типу лондонского мюзик-холла «Альгамбра» в 1869 г. в Париже открылся «Фоли Бержер», а через два десятилетия — «Мулен Руж», получивший название «варьете-зал» (от французского *variété* — разнообразие). Постепенно слово «варьете» стали приме-

нять не только к конкретным театрам, но и к целому искусству, состоящему из разнообразных жанров, из которых в конечном счете создается целостное представление.

В 1881 г. в Париже открылось артистическое кабаре (от французского *cabaret* — кабачок) «Ша нуар» («Черный кот»), где собирались молодые художники, актеры, литераторы. Здесь нередко затрагивались острые социальные и политические проблемы.

ЛЕОНИД ОСИПОВИЧ УТЕСОВ (1895—1982)



Творческая деятельность замечательного певца, музыканта, артиста Леонида Осиповича Утесова началась в 1912 г. в театре миниатюр его родного города Одессы, где исполнялись маленькие пьески, оперетты, выступали рассказчики, куплетисты, танцоры. Уже тогда его отличало огромное сценическое обаяние, заразительная веселость; он пел, танцевал, рассказывал, импровизировал, играл в сценках.

В период гражданской войны после освобождения Одессы Красной Армией Утесов давал концерты в воинских частях, в составе агитпоезда выступал перед бойцами Одесского округа.

С 1921 г. Утесов работал в Москве и Ленинграде: Московский тереват (театр революционной сатиры), Палас-театр, Свободный театр, Ленинградский театр сатиры, оперетта, мюзик-холл; участвовал с номерами в эстрадных программах. Его разносторонний талант особенно ярко проявился в сольном вечере под названием «От трагедии до трапеции», где он исполнял роль Раскольникова в инсценированном отрывке «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского, пел Менелая в сцене из «Прекрасной Елены» Ж. Оффенбаха, читал рассказы, играл на скрипке, танцевал, был клоуном, гимнастом, жонглером, а в заключение дирижировал комическим «Хором интеллигентов». Одним из первых он стал исполнять на эстраде рассказы И. Э. Бабеля и М. М. Зощенко.

В 1929 г. родился эстрадный оркестр — знаменитый «Теа-джаз», с которым связана вся дальнейшая жизнь Утесова, создателя и бессменного руководителя этого коллектива. При всей необыкновенной популярности оркестра, и прежде всего самого Утесова, артисту довелось выслушать немало несправедливой критики. Первоначально ожесточенную критику вызвало и появление фильма «Веселые ребята» (1934, режиссер Г. В. Александров), признанного сейчас классикой советского кинематографа. Замысел фильма, в котором Утесов сыграл главную роль, был подсказан одной из лучших работ

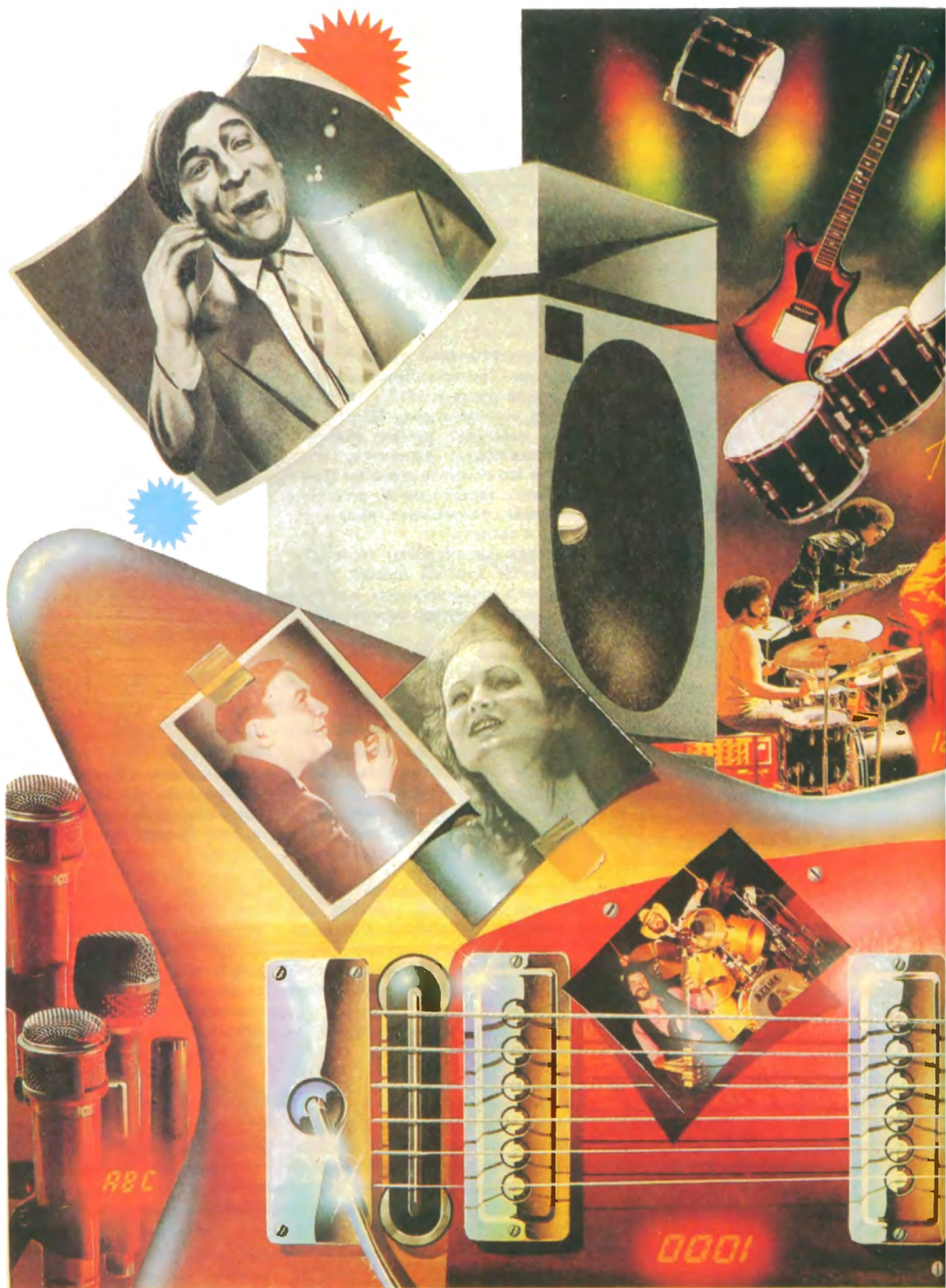
«Теа-джаза» — спектаклем «Музыкальный магазин».

Утесов и руководимый им коллектив сыграли значительную роль в становлении и развитии советской песни. Песни героические, драматические, лирические, шуточные, сатирические, эпические — таков диапазон Утесова-певца. Но какой бы характер ни носила исполненная им песня, это всегда была его, утесовская песня, отмеченная печатью личности артиста, не просто спетая, но еще и прожитая, сыгранная им, как артистом драматическим. Сравнительно скромные вокальные данные не помешали ему стать подлинным пропагандистом советской песни.

Обладая огромной трудоспособностью, Утесов ежегодно обновлял программы «Теа-джаза»; трудно подсчитать количество исполненных им песен. Напряженная работа не прекращалась и в годы Великой Отечественной войны. Утесов со своим джазом выступал на многих фронтах, его голос постоянно звучал по радио. Фото, сделанное в День Победы 9 мая 1945 г., запечатлело Утесова и его оркестр выступающими перед москвичами на открытой эстраде площади Свердлова.

В послевоенные годы, несмотря на новые атаки официальной критики на «Теа-джаз» (в 1947 г. он переименован в Государственный эстрадный оркестр РСФСР), Утесов остался верен себе, он выступал с новыми песнями в подготовленных им программах, привлекая для участия в них молодых певцов и танцоров.

В 1965 г. общественность торжественно отметила 70-летний юбилей артиста, ему было присвоено звание народного артиста СССР. Перестав выступать, Утесов писал статьи, короткие рассказы, лирические стихотворения. Ему принадлежат две книги: «С песней по жизни» (Искусство, 1961) и «Спасибо, сердце!» (ВТО, 1976).





Большой известностью пользовались кабаре в Германии, Австрии и других странах. В наше время эта форма, отделившись от кафе, стала существовать как политический и сатирический театр малых форм (ГДР, ФРГ) с несколько измененным названием — кабаре-ретт.

В Россию варьете пришло на рубеже XIX—XX вв. Вслед за варьете внимание публики привлекло и кабаре. Они имели в России своих собственных предшественников, во многом определивших своеобразие русской эстрады. Это *балаганы*, увеселявшие по праздникам разношерстную по социальному составу публику, и дивертисменты — небольшие концертные программы, которые давались в театрах перед началом и после окончания основной пьесы. Программы дивертисментов включали русские песни и арии из опер, классические и народные танцы, куплеты из водевилей, стихотворения и рассказы в исполнении драматических актеров. Вообще, театр оказал немалое



Всем известно замечательное мастерство К. И. Шульженко, проникновенно исполнявшей лирические песни советских композиторов.



влияние на русскую эстраду, что определило ее своеобразие.

После Великой Октябрьской революции артисты вышли из маленьких, тесных залов кабаре, варьете, театров миниатюр на улицы и площади, к народу. Они сменяли ораторов на многочисленных концертах-митингах, выезжали с концертами на фронты гражданской войны, выступали на призывных пунктах, в казармах, рабочих клубах. Тогда-то и распространилось на целую область искусства понятие «эстрада» (от латинского *strata* — подмостки).

Основа эстрадного искусства — номер, короткое по времени, законченное по форме выступление (одного или нескольких артистов) со своей драматургией, в котором, как и в большом спектакле, должны быть экспозиция, кульминация и развязка. Короткометражность предполагает предельную концентрированность выразительных средств. Поэтому на эстраде широко используется гипербола, гротеск, буффонада, эксцентрика; отсюда и яркость, преувеличенность деталей, мгновенность актерского перевоплощения. Номер сохраняет свое значение и в эстрадном спектакле

(шоу, ревю и др.), созданном на основе пьесы (обозрения). В таком спектакле номера объединяются фигурой обозревателя либо несложным сюжетом.

В любом виде сценического искусства — драме, опере, балете — артист является одной из главных фигур. На эстраде же он фигура поистине центральная. Независимо от того, кем написан текст фельетона, монолога, куплета, эстрадный артист обращается к зрителю, чтобы поделиться своими мыслями, настроениями, чувствами. Вокальные номера лучших эстрадных певцов — всегда маленькие новеллы, ярко раскрывающие личность исполнителя.

Выступающие на эстраде артисты широко используют так называемую маску, определенный образ, отличающийся постоянством не только внешнего облика, но и свойств характера, биографии. Этот образ, рожденный художественным воображением, может не иметь ничего общего с личностью самого артиста.



Выступление Тарапуньки (Юрий Тимошенко) и Штепселя (Ефим Березин, слева).



Музыкальный эксцентрик Катя Троян (слева).



На эстраде иллюзионист Арутюн Акопян.

Часто, однако, маска эстрадного артиста становится как бы концентрированным выражением его собственной личности. Но за какой бы маской ни скрывался артист, он обращается непосредственно к зрителям, стремится включить их в действие, сделать своими «собеседниками».

На своем пути советская эстрада решала различные задачи: агитировала, призывала, воодушевляла, воспитывала, просвещала и, конечно, развлекала. Развлекательность свойственна эстраде, как никакому другому искусству. Но она не равнозначна бессодержательности. За внешней легкостью, веселостью нередко скрывается серьезное содержание, и чем талантливее артист, чем выше его мастерство, тем лучше удается ему заключить серьезную мысль в легкую форму. Примером гражданственности, остроты общественного содержания и совершенства художествен-



Известная английская группа «Битлз».

ной формы служит сатирическое искусство А. И. Райкина.

Традиционно большое место на нашей эстраде принадлежит жанрам, связанным со словом. Это рассказ, монолог, небольшая сценка, фельетон, куплет, паро-

дия, конференс. Задача приобщения широких народных масс к культуре в 20—30-е гг. вызвала к жизни форму художественного чтения с эстрады произведений современной и классической литературы. Артис-

ты-чтецы стремятся как можно полнее раскрыть перед зрителями мир автора, художественное своеобразие его произведений.

В последние десятилетия ведущее место на эстраде

АРКАДИЙ ИСААКОВИЧ РАЙКИН (1911—1987)



Актерская деятельность Аркадия Исааковича Райкина началась на сцене Театра рабочей молодежи (ТРАМА) и Нового театра в Ленинграде после окончания в 1935 г. Ленинградского института сценических искусств. Еще в студенческие годы он участвовал в концертах с самостоятельно подготовленными номерами, рассчитанными на детскую аудиторию. С 1938 г. Райкин начинает свои постоянные выступления на эстраде. На Первом Всесоюзном конкурсе артистов эстрады, проходившем в Москве в 1939 г., А. И. Райкин получил звание лауреата. На этом конкурсе он показал несколько комических масок, продемонстрировав мастерство перевоплощения, которое достигалось с помощью несложных аксессуаров, а главное — благодаря метко найденной характерности, интонациям, жестам.

В 1939 г. открылся Ленинградский театр миниатюр, с которым связана дальнейшая творческая судьба Райкина. Очень быстро он завоевывает ведущее положение в труппе, а с 1942 г. становится художественным руководителем коллектива этого театра. Творческий диапазон артиста расширяется. Уже в довоенных программах театра «На чашку чая», «Не проходите мимо» наряду с конференсом и масками в репертуаре Райкина появляются развернутый фельетон, микроминиатюра «МХЭТ» («Малый Художественный Эстрадный театр»). Вместе с другими артистами он играет в небольших сатирических и комических сценках, пьесках, даже опереттах, исполняет *пантомимы*, поет песенки, танцует, участвует в номерах «оригинального» жанра.

Первые послевоенные программы театра: «Своими словами», «Приходите, побеседуем!», «Откровенно говоря» — также состоят из отдельных номеров, но конференс в них отсутствует. Благодаря природной наблюдательности актера, многократно развитой неустанным трудом, его персонажи легко узнаваемы, несмотря на свойственные сатире преувеличение и заострение образов. Привнесенные на сцену из жизни и преобразованные искусством замечательного артиста, эти образы живут в повседневной жизни, их хорошо знают.

Новые программы появляются ежегодно, и в каждом спектакле у Райкина десятки ролей: эксцентрических, комических, сатирических, лирических, трагикомических, драматических. За полвека им сыграно

более 1000 ролей. Среди лучших спектаклей театра — «Смеяться, право, не грешно» (1953), «За чашкой чая» (1954), «От 2 до 50» (1960), «Волшебники живут рядом» (1964), «Светофор» (1967). В репертуаре Райкина появляется сложнейший жанр монодрамы: в течение нескольких минут перед зрителями проходит целая жизнь персонажа («История одной любви», «Жизнь человека», «Юбилей» и др.). Продолжая исполнять «монологи в образах», артист теперь отказывается от масок, добиваясь точности и узнаваемости лишь за счет внутренней характерности. Сатирические персонажи всегда освещены собственным отношением к ним артиста, его любовью к людям, болью за человеческие недостатки.

В 1981 г. театр Райкина переехал в Москву и стал называться Государственным Театром миниатюр, а с 1987 г. — «Сатириконеом». В последних работах театра: «Дерево жизни», «Его величество театр», «Мир дому твоему» — сатирическое искусство артиста приобретает драматическую, даже трагическую окраску.

Для Театра миниатюр писали многие авторы, и среди них — В. Поляков, В. Масс и М. Червинский, А. Хазин, М. Жванецкий. Постановки осуществляли известные режиссеры: Н. П. Акимов, Б. И. Равенских и другие. Последние спектакли А. И. Райкин ставил сам.

Начиная с 1957 г. Театр миниатюр с успехом гастролировал за рубежом — в Польше, Чехословакии, Болгарии, Румынии, ГДР, Югославии, Англии. Последние зарубежные гастроли — в США — состоялись осенью 1987 г.

Искусство Аркадия Исааковича Райкина по достоинству оценено народом. Ему присвоены высокие звания народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской премии.

Выступает Алла Пугачева.



Эстрадная певица Жанна Бичевская исполняет народные песни.



Рок-группа «Аквариум» (внизу).

заняли музыкально-вокальные жанры: политическая песня и романс, бардовская и народная песня, поп- и рок-музыка, джаз и др. Огромные зрительские аудитории собирают сольные концерты известных эстрадных певцов. В процессе развития возникают новые формы и стилевые направления, они обогащают музыкальную эстраду свежими художественными идеями, отражают ритмы времени. Широко представлены на эстраде хореографические номера, как ансамблевые, так и сольные: народные танцы, пластические дуэты, игровые миниатюры, танцы в современных ритмах.

Зрелищностью привлекают цирковые номера: жонглеры, иллюзионисты, манипуляторы, акробаты, эквилибристы, мимы. Немало увлекательного рождается на стыке жанров: пантомимы и акробатики, пантомимы и жонглирования и т. д. Многие артисты используют эксцентрику, присущую самой природе эстрадного искусства.

Эстрадное искусство развивается во всех республиках нашей многонациональной страны. Всесоюзная олимпиада театров и искусств народов СССР 1930 г., Всесоюзный фестиваль народного танца 1936 г., декады национального искусства союзных республик, отчетные концерты способствовали становлению этого вида творчества у народов, ранее его не знавших, если не считать фольклорных форм. Регулярно проводятся всероссийские и всесоюзные конкурсы творческой молодежи. Синтетическая по своей природе, эстрада всегда была связана с театром, кино, литературой, музыкой. Разные формы взаимовлияния эстрады с

другими искусствами просматриваются на протяжении всей ее истории. Джаз, рок-музыка входят в музыку симфоническую; эстрадный танец, акробатика оказывают влияние на классическую хореографию; постоянно обращается к эстраде кино; критики пишут об эстрадизации театра. В свою очередь, эстрада захвачена процессом театрализации, он сказывается на всех ее жанрах, на общей тенденции к театрализо-



Выступление ансамбля политической песни.



Писатель-сатирик и исполнитель своих произведений Михаил Жванецкий.



ванным программам, к созданию спектаклей, эстрадных театров.

Искусство советских мастеров эстрады получило всенародное признание; многие из них отмечены высокими званиями и наградами. Это Леонид Утесов, Лидия Русланова, Клавдия Шульженко, Аркадий Райкин, Владимир Яхонтов, Людмила Зыкина, Иосиф Кобзон, Мария Миронова и Александр Менакер, Арутюн Акопян, Махмуд Эсамбаев, Тамара Ханум, Муслим Магомаев, Нани Брегвадзе. Большой популярностью у зрителей пользуется искусство Аллы Пугачевой, Геннадия Хазанова, Лилии Сабитовой, Валерия Леонтьева, Евгения Петросяна, Романа Карцева и Виктора Ильченко и других талантливых исполнителей.

Кадры мастеров эстрады готовят Государственный институт театрального искусства им. А. В. Луначарского, Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных и ряд средних специальных учебных заведений.

ЭТЮД

Чтобы вполне осмыслить это понятие, надо сопоставить разные употребления слова «этюд»: в живописи — наброски будущей картины или ее части; в музыке — пьеса для развития мастерства исполнителя; в шахматах — задание выиграть или сделать ничью при данной позиции с ограниченным числом фигур; в театре — сценка, включающая в себя импровизацию, т. е. сочинение в момент исполнения.

На этюдах строится программа воспитания актера по системе *К. С. Станиславского*, особенно на начальной стадии. Студенты самостоятельно придумывают сценку с определенным сюжетом и выполняют ее на учебной сцене. Педагог и не участвующие в этюде студенты становятся зрителями этюда, а по окончании — критиками его; участники этюда не высказываются, так как оценка работы на сцене может быть дана только со стороны.

В первых этюдах осваиваются такие элементы мастерства актера, как публичное одиночество (умение правдиво и свободно действовать), отношение (способность на сцене вымыслом воображения как бы изменять предмет: отнестись к стулу, как к памятнику, выставочному стенду, колодцу и т. д.), действия с воображаемыми предметами (умение физически логично и точно действовать, пользуясь воображаемыми предметами, ощущая их объем, вес, фактуру). Этюды на органическое молчание учат будущего актера взаимодействовать в условиях, когда невозможно или нет необходимости разговаривать (например, через толстое стекло или в обстоятельствах ссоры). И наконец, этюды на словесное общение.

Эти разделы школы объединяются понятием «Я» в предлагаемых обстоятельствах и в основном составляют программу I курса театрального института. За исключением действий с воображаемыми предметами, требующих длительной отработки, этюды на одного человека делаются без подготовки; этюды на двух и более человек также могут выполняться без репетиций, но исполнители оговаривают между собой предварительные обстоятельства и взаимоотношения. По заданию педагога этюд отрабатывается для повтор-



ного показа на уроке или экзамене, но и в этом случае важнейшим условием остается импровизация поведения и текста.

Режиссерские этюды — это тоже импровизированные сценки, которые по заданию педагога выстраивает будущий режиссер, обучаясь искусству завязывать сценический конфликт, находя для этого убедительную и выразительную форму. Постигая искусство *мизансцены*, начинающий режиссер учится организовывать свои композиции в статике (в виде «стоп-кадра») и в движении.

Некоторые режиссеры пользуются этюдом как методом репетирования спектакля: после прочтения пьесы не продолжают работу за столом, но и не переходят к мизансценам, а, выяснив обстоятельства, конфликт, основные события эпизода, предлагают актерам импровизировать в сюжете пьесы своими словами (метод действенного анализа). Такой метод оправдывает себя, если помимо анализа режиссер в совершенстве владеет и синтезом, т. е. умеет выстроить четкий режиссерский рисунок, привести все компоненты сценического зрелища к единому целому по стилю, жанру, смысловому решению. Метод действенного анализа дает успешные результаты при особо высокой режиссерской культуре и предполагает скрупулезную работу режиссера перед каждой репетицией и предельное его внимание к авторскому тексту.

ЭФФЕКТЫ СЦЕНИЧЕСКИЕ

Сценические эффекты производятся при помощи специальных приборов и приспособлений. Их цель — создать слуховую или зрительную иллюзию, необходимую по ходу спектакля, произвести на зрителя определенное эмоциональное впечатление. Они использовались еще в *античном театре*, а в средние века в театрах работали специальные «мастера чудес» (см. *Средневековый театр*).

Сценические эффекты делятся на шумовые, меха-

Этюд с плащом. Рисунок.

нические и световые. Деление это условно, так как зачастую для достижения необходимой иллюзии приходится сочетать два, а то и все три их вида.

Шумовые (или звуковые) эффекты производятся за кулисами с помощью простых приспособлений, которые известны в театрах с незапамятных времен. Набор необходимых приборов, имитирующих наиболее часто встречающиеся в пьесах звуки, до недавнего времени имел каждый профессиональный театр. Так, чтобы изобразить дождь, используют вращающийся на горизонтальной оси барабан, в котором перекачивается обыкновенный горох; в зависимости от скорости вращения дождь утихает или припускает сильным ливнем. Гром очень эффектно производится железным листом, подвешенным на раме (или набором из 2—3 листов разного размера и разного звучания). Цоканье подков имитируется постукиванием определенным образом деревянными коробками без крышек друг о друга.

Шумовое оформление очень важно для создания на сцене определенной атмосферы. Хорошо продуманный и точно выполненный звуковой эффект может стать ярким художественным компонентом спектакля. В постановочной части Московского Художественного театра звуку в спектаклях уделялось большое внимание и в свое время было изобретено немало оригинальных шумовых приборов. Когда в четвертом действии пьесы «Три сестры» А. П. Чехова за сценой кричали пролетающие журавли, это производило на зрителей сильное впечатление, создавалась живая атмосфера грустного осеннего дня.

Сейчас шумовые приборы обнаружить в театрах трудно, их заменили магнитофоны, стереофонические акустические системы и наборы пластинок с записанными на них всевозможными шумами и звуками.

Механические эффекты связаны со сложным

Сравните два этих рисунка. На первом из них декорация изображает унылый пейзаж в сумерках.



передвижением артистов по сцене (полеты, провалы) и с движением самой декорации (лодка, корабль, вагон поезда, мельница и т. д.). На хорошо оборудованной современной сцене предусмотрен ряд стационарных приспособлений для производства механических эффектов. Для «провала» актера под землю в планшете сцены сделаны опускаемые люки (см. *Техника сцены*). Из такого люка может появиться Мефистофель, вырасти на глазах у зрителя дерево или огром-

На втором рисунке показано, как та же самая декорация преобразилась с помощью световых сценических эффектов. Зрители видят теперь

сверкающие белизной вершины гор под голубым небом, деревья, домик на переднем плане.



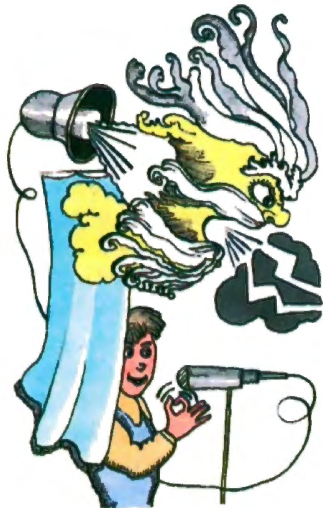
ный гриб. Чтобы создать актеру возможность длительное время идти или бежать по сцене в одном направлении, используют сценический круг. На движущемся круге актер может идти или бежать, оставаясь, по сути, на одном месте. Для той же цели используется транспортер — движущаяся лента на уровне планшета сцены, уходящая из кулисы в кулису. С его помощью можно имитировать на сцене движение лодки или любого другого предмета.

СЦЕНИЧЕСКИЕ ЭФФЕКТЫ НА ШКОЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Для создания шумовых эффектов достаточно иметь магнитофон и можно обойтись без пластинок с готовыми записями. Через микрофон легко самим записать практически любой необходимый шум или звук — натуральный или имитированный. Слабый звук, произведенный на очень близком расстоянии от микрофона, многократно усиливается в записи и часто приобретает совсем иную окраску. Звяканье двух серебряных ложек, подвешенных свободно на нитках у самого микрофона, в записи даст могучий колокольный звон. Мерное шуршание скомканным куском целлофана превратится неожиданно в шопот шагающей роты солдат. Такие эксперименты у микрофона — увлекательное занятие, требующее фантазии и изобретательности. Не нужно забывать о таком замечательном инструменте, как наши язык и губы: с их помощью можно добиться через микрофон эффектного звучания очень многих шумов (ветер, вьюга, свист снаряда, взрыв, звук мотора и т. п.). Некоторые эстрадные артисты строят на таком «микрофонном эффекте» целые номера, и, если закрыть глаза, подчас легко вообразить, что на сцене прокручивается фонограмма детективного фильма.

Можно попытаться самим добиться и некоторых световых эффектов. «Звездная ночь» изображается на сцене, если за черным плотным задником (см. *Техника сцены*), в

котором проделаны взразброс небольшие отверстия, поместить источник света. Для «Луны» делается небольшой плоский светонепроницаемый ящик, в крышке которого вырезается фигурное отверстие («молодой месяц», «полная луна», «луна ущербная»). Прорезь затягивается соответственно подкрашенной материей, а в ящик помещается источник света. «Молнию» легко показать обыкновенной фотовспышкой. Нужно только поместить ее подальше от авансцены и повыше, чтобы зритель видел только отраженный свет вспышки. Эффектный «снег» получается от вращающегося шара, обклеенного кусочками стекла, если на него направить луч света и вращать на горизонтальной оси. Для проекций можно использовать имеющиеся в школе диапроекторы и фильмоскопы. Нужно помнить, что световые эффекты, как правило, требуют на сцене особого, неяркого света или даже полной темноты.



Эффект движения на круге актера или на транспорте предметов иногда усиливают дополнительным приспособлением — движущейся панорамой, с нарисованными на ней предметами или пейзажами. В том случае, когда нужно создать иллюзию движения вниз или вверх, используют вертикальную панораму.

Для «полетов» применяется полетная дорога — на тросах или на жесткой ферме. Существует и полетное устройство с резиновым амортизатором, траектория движения на нем естественнее, разнообразнее, чем прямая траектория на полетной дороге.

Кроме крупных механических приспособлений почти в каждом спектакле возникает необходимость изобретать и изготавливать множество мелких — для решения неожиданных технических задач, которые ставят пьеса и замысел *режиссера*. То по ходу действия должно распахнуться окно от ветра. То в определенный момент должна свалиться со стены картина или развалиться стул под актером. Все эти задачи решаются совместными усилиями режиссера, художника и постановочной части театра.

Световые эффекты бывают стационарные (звезды, луна, туман, радуга и т. п.) и динамические (молния, взрыв, пожар, дождь, снег, ход поезда и пр.). Для световых эффектов служат специально изготовленные приборы и приспособления или проекционный аппарат с неподвижными и движущимися диапозитивами — «радуга», «дождь», «снег», «бегущие облака», «волны» и т. д. Раньше в театрах существовал эффектный, но очень сложный механический способ имитации волн. Световая проекция намного проще. Напротив, «туман», который можно имитировать сложным контражурным освещением, гораздо эффектнее получается, если в специальных испарителях через сухой лед пропускают горячий пар.

Проекции применяют также как дополнение к декорациям — вместо того, чтобы писать много задников, на экран или несколько экранов проецируются диапозитивы, заготовленные для данного спектакля.

К сценическим эффектам можно отнести применение в театральной живописи особых красок — люминофоров, которые при обычном освещении не видны, но ярко светятся под ультрафиолетовыми лучами. Лишь только включаются специальные осветительные приборы, направленные на декорацию, расписанную люминесцентными красками, как она меняется на глазах у зрителей: сарай может превратиться в роскошный замок, дремучий лес — в экзотическое подводное царство и т. д. Люминесцентные краски применяются и для росписи костюмов, а иногда и в актерских гримах.

Очень интересный световой эффект в театре — «черный кабинет», в котором предметы и люди могут исчезать на глазах у зрителей либо плавать в воздухе, «никем не поддерживаемые». В таком «черном кабинете» можно поставить спектакль о Человеке-невидимке. Эффект основан на свойстве черного бархата максимально поглощать свет. Поэтому человек, одетый в черный бархат, на фоне черного бархата не ви-

ден. Но для полного эффекта необходим умело поставленный свет. «Черный кабинет» использован в спектакле МХАТа «Синяя птица» (по пьесе М. Метерлинка).

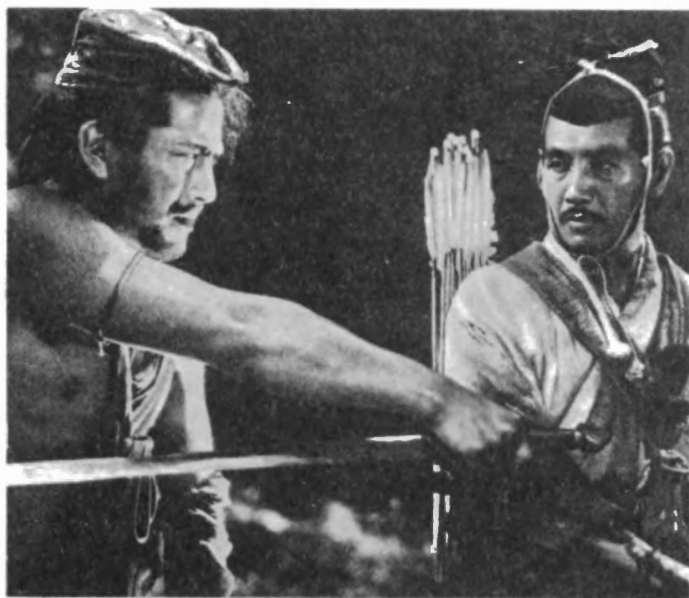
ЯПОНСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

В 1896 г. в Японию был завезен кинетоскоп Эдисона, в 1897 г. — синематограф братьев Люмьер (см. *Немое кино*). Предприимчивые японцы стали использовать западные технические новинки для создания видовых и игровых фильмов, для съемок спектаклей театра Кабуки (см. *Восточный театр*). Опыт традиционного японского театра оказал решающее влияние на формирование эстетики первых фильмов. Женские роли в них исполняли мужчины («оннагата»), а действие сопровождалось пояснениями комментатора — «бэнси». Отход от театральных традиций оказался нелегким делом. Важную роль в этом процессе сыграл теоретик кино Норимас Казэрияма. Он настаивал на использовании в фильмах титров, на привлечении к работе в кино актрис, на более реалистической манере исполнения. Лишь в 20-е гг. появляются фильмы, отвечающие этим требованиям.

В 1923 г. Токио пережило сильнейшее землетрясение. Все токийские студии были разрушены, кинопроизводство переместилось в Киото, ставшее центром по постановке «дзидайгэки» — фильмов на материале истории и фольклора. Особой популярностью у зрителей пользовались «кэнгэки» — динамичные фехтовальные фильмы. В них нередко звучала критика феодальных традиций и самурайской морали («Странствия Тюдзи» Д. Ито, «Ребенок-фехтовальщик» Т. Кинугаса, оба — 1927; «Улица ронинов» М. Макино, 1928). Продолжали создаваться и фильмы о современности — «гэндайгэки». Правда, здесь доминировали легкие развлекательные комедии: «Плутовка» Х. Госё, «Пять женщин, которые его окружают» Ю. Абэ (1927).

В конце 20-х гг. японские кинематографисты познакомились с теорией и опытом советского кино. Это привело к формированию прогрессивного направления «кэйко эйга» (тенденциозный фильм), представители которого стремились показать жестокие законы капиталистического общества: «Холоп» Д. Ито (1927), «Живая марионетка» Т. Утида (1929), «Симфония города» К. Мидзогути (1929), «Перед рассветом» Т. Кинугаса (1931).

Национальный стиль японского кино окончательно сформировался к началу 30-х гг. Он достиг своего высшего выражения в творчестве двух режиссеров — Кэндзи Мидзогути (1898—1956) и Ясудзиро Одзу (1903—1963). С первых шагов в кино Мидзогути начал борьбу с канонами условного театрального зрелища, сковывающего творческую фантазию режиссеров. В своих экспериментах Мидзогути опирался на



Кадр из фильма «Расёмон». 1950.
Режиссер А. Куросава.



Акира Куросава.

традиции живописи, умело используя возможности кино для создания поэтического мира произведений. Он был смелым новатором, и именно он поставил первый звуковой фильм — «Родина» (1930). Герои большинства фильмов Мидзогути — женщины. Их трагические судьбы стоят в центре картин «Элегия Нанива» и «Гионские сестры» (обе — 1936).

Несколько иную форму принципы японского художественного мышления получили в творчестве Одзу. Он начинал свою деятельность в кино с постановки лирических комедий: «Университет-то я окончил...» (1929), «Токийский хор» (1931), «Токийская гостиница» (1935) и др. Окрашенные мягким и добрым юмором, они показывали жизнь простых людей, рассказывали о взаимоотношениях родителей и детей. К теме семьи обращались в те годы многие японские режиссеры, и прежде всего Госё и Симадзу.

В середине 30-х гг. власть в Японии захватили милитаристы, что привело к активизации в кино шовинистических и милитаристских идей. Прогрессивные художники были вынуждены либо молчать, либо искать сюжеты в отдаленной истории. Кинопроизводство в этот период резко сократилось, около половины всех фильмов были запрещены цензурой.

Только после окончания войны прогрессивные деятели кино смогли показать истинное положение дел. Чтобы избежать диктата владельцев крупных фирм, они организовали «независимое» кинопроизводство. Среди «независимых» — режиссеры С. Ямамото, Т. Имаи, К. Синдо, Ф. Камэи, С. Кимура и другие. В творчестве «независимых» широко разрабатывалась антивоенная тема: «Зона пустоты» С. Ямамото (1952), «Дети атомной бомбы» К. Синдо (1952), «Хиросима» Х. Сэкигава (1953), «Последние женщины» К. Кусуда (1954). Рассказывалось о горькой и полной лишений жизни простых людей: «Краболов» С. Ямамура (1953), «Женщина идет одна по земле» Ф. Камэи (1953), «Улица без солнца» С. Ямамото (1954).

Одним из зачинателей движения «независимых» по праву считается режиссер Сацуо Ямамото (1910—1983). Вместе с Имаи он организовал в 1950 г. независимую кинокомпанию «Синсэй эйга». Член Коммунистической партии Японии, он последовательно проводил в своем творчестве линию социальной критики («Песня тележки», 1959; «Борьба без оружия», 1960; «Дело Мацукава», 1961). Ямамото сохранял верность своим идеалам и после распада движения «независимых».

Ближайшим сподвижником Ямамото был Тадаси Имаи (р. 1912), чью творческую манеру недаром называют «реализмом без слез». Фильмам Имаи присущи документальная ясность стиля, глубина социальной проблематики и общественная значимость. Трезвый взгляд художника на окружающую действительность отразился в лентах «А все-таки мы живем» (1951, о тяжелой жизни поденщиков); «Мрак среди дня» (1956, о жестокости полиции по отношению к простым людям); «Повесть о чистой любви» (1957, о трагедии девушки, гибнущей от лучевой болезни); «Рис» (1957, о нищете японских крестьян) и др. Не менее активно работал Имаи и в 60-е гг. Огромное впечатление произвел его фильм «Повесть о жестокости бусидо» (1963), разоблачающий милитаризм.

Вершиной творчества «независимых» стал фильм Канэто Синдо (р. 1912) «Голый остров» (1960). Без единого слова рассказано в нем о трудной жизни крестьянской семьи на бесплодном каменистом острове. Донести до зрителя философскую глубину фильма помогли режиссура, композиция, ритм, пластическая завершенность кадров, музыка, опора на живописные и поэтические традиции.

Деятельность «независимых» стала ослабевать к концу 50-х гг., так как их скромные фильмы не могли выдержать конкуренцию с продукцией «большой шестерки» — кинокомпаний «Сетику», «Никкацу», «Тохо», «Тозэй», «Дайэй», «Синтохо». В 50-е гг. Япония вышла на первое место в мире по производству фильмов (в 1958 г. было поставлено 504 картины). Подъем кинопроизводства продолжался до середины 60-х гг. В этот период времени на киностудиях страны работали кинематографисты нескольких поколений. Я. Одзу продолжал ставить фильмы, исследую-

ские отношения между родителями и детьми («Токийские сумерки», 1957; «Осень семьи Кохаягава», 1961; «Вкус макрели», 1962). Их отличала мягкая, лирическая интонация, поэтический взгляд на самые обыденные события в жизни людей. Связи внутри семьи исследовал режиссер М. Нарусэ («Мать», 1952; «Плывущее облако», 1955). Искренним сочувствием к простому человеку пронизано и творчество Госё («Утренние волнения», 1952; «Там, откуда видны фабричные трубы», 1953; «Гостиница в Осаке», 1954). Вступило в завершающую фазу творчество Мидзогути. Его фильмы 50-х гг.: «Женщина Сайкаку», «Луна в тумане», «Управляющий Сансё», «Район красных фонарей», показанные за пределами Японии, стали настоящим откровением для зарубежных кинематографистов. Их поразили и художественный стиль Мидзогути, и его манера съемок длинными, чрезвычайно насыщенными и динамичными планами.

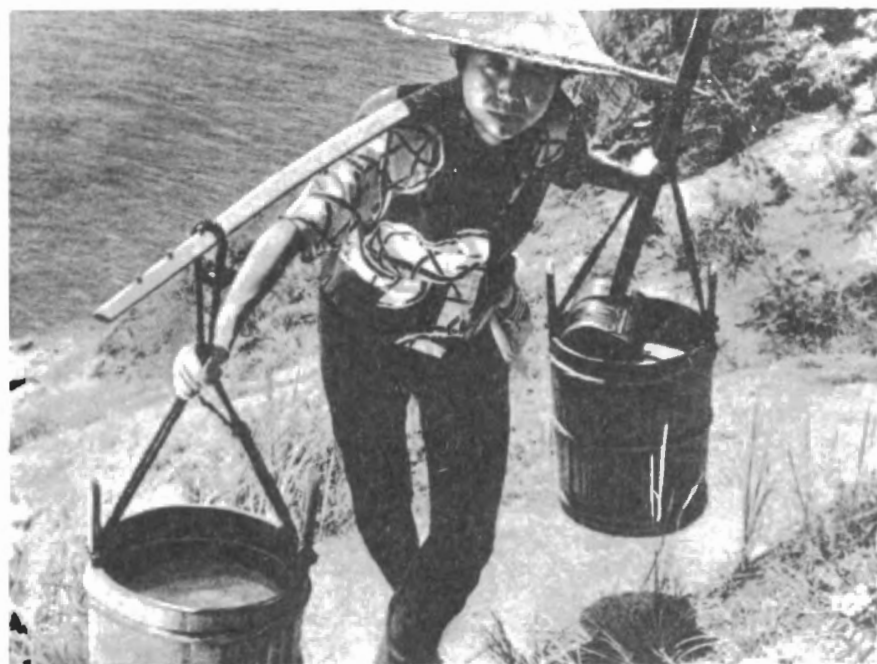
Огромный резонанс получило за рубежом творчество Акиры Курасава (р. 1910), и прежде всего его фильм «Расёмон» (1950). Как режиссер, он дебютировал в 1943 г. картиной «Сугата Сансиро» о чемпионе по национальной борьбе. Фильмы, созданные Курасавой на протяжении 50—60-х гг.: «Идиот», «Семь самураев», «Замок паутины», «На дне», «Красная борода» и др., — окончательно закрепили за ним славу ведущего мастера японского кино.

В 50-е гг. начал работать в кино Масаки Кобаяси (р. 1916). Известность как режиссеру принесла ему многосерийная лента «Условия человеческого существования» (1959—1961), посвященная судьбам людей

во второй мировой войне. В значительно большей степени, чем другие режиссеры, Кобаяси испытывал интерес к традициям национального искусства. Особенно успешно использованы они в ленте «Квайдан» (1964), дающей интересную трактовку четырех классических новелл. Большое значение для развития японского кино имели две его ленты — «Харакири» (1962) и «Восставший» (1967), разоблачающие жестокость самурайского кодекса бусидо. Тематическим разнообразием отличалось творчество Кона Итикавы (р. 1915). Его привлекала военная тема («Полевые огни», 1959) и проблемы молодежи («Комната насилия», 1956; «Переполненный трамвай», 1957). Итикава поставил также несколько комедий — «Господин Пу» (1953), «Император Дзумму с северо-востока» (1957) и др. Очень удачной была его картина «Бонти» (1960) о жизни большой японской семьи, которой управляет крутая и своенравная бабушка.

В начале 60-х гг. на кинематографическую арену Японии вышел большой отряд молодых кинематографистов. Это Сусуму Хани, Хироси Тэсигахара, Сёхэй Имамура, Нагиса Осима, Масахиро Синода, Суй Тераяма. Молодые режиссеры попытались обновить общественное содержание кино и приблизить его к реальным проблемам современной действительности. Особенно отчетливо эта тенденция проявилась в творчестве Нагисы Осимы (р. 1932), который является сегодня самым известным режиссером за пределами Японии. Он дебютировал фильмом «Улица любви и надежды» (1959), рассказывающим о любви девочки из богатой семьи и бедного паренька. Тема молодого

Кадр из фильма «Голый остров». 1960. Режиссер К. Синдо.



Кадр из фильма «Не забудь той ночи» (в советском прокате «Камни Хиросимы»). 1962. Режиссер К. Есимура.



героя прошла почти через все фильмы, поставленные режиссером в 60-е гг.: «Повесть о жестокой юности», «Ночь и туман Японии», «Смертная казнь через повешение», «Дневник вора из Синдзюку» и др. Рассказывая о современной жизни, Осима подчас намеренно выводит на первый план всякого рода криминальные преступления, на которые толкают молодежь жестокие условия ее существования. В творчестве Осимы звучит резкий протест против традиционных ценностей. Так, в одном из лучших своих фильмов — «Церемония» (1971), исследующем жизнь японской семьи на протяжении 25 лет, режиссер выступает против феодальных предрассудков и милитаризма. Тяжелое экономическое положение японского кино в 70—80-е гг. побудило Осиму искать продюсеров за границей. При активном участии зарубежных фирм поставлен, в частности, его фильм «Счастливое рождение на фронте» (1982).

Интересный сплав традиционных и новых форм художественного мышления представляет творчество Сёхэя Имамуры (р. 1926). Он дебютировал в кино в 1958 г. лентой «Украденная страсть», забавной комедией из жизни бродячих актеров. Однако настоящую известность принесла ему картина «Свиньи и броненосцы» (1961) о пагубном влиянии американцев на различные сферы японской жизни. Герои большинства картин Имамуры — женщины с сильными и цельными характерами («История послевоенной жизни Японии, рассказанная барменшей», 1970; и др.). Особенно трагично женская тема прозвучала в филь-

мах «Караюки-сан» о печальной участи девушек из бедных семей, продаваемых в рабство на южные острова, и «Легенда о Нарайяме» (1983). Показывая страшные условия, в которых жили и продолжают жить простые люди Японии, Имамура восхищается мужеством старой женщины, обрекающей себя на смерть во имя счастья своих детей.

В 60-е гг. производство фильмов из-за распространения телевидения значительно сократилось. Это поставило ведущие кинофирмы в трудное положение и привело к перестройке их деятельности. Многие известные режиссеры остались без работы и были вынуждены искать счастье за границей. Так, Куросава был приглашен в Голливуд, однако условия работы оказались для него неприемлемыми, и он вернулся на родину. После пятилетнего перерыва он поставил ленту «Додэскадэн» (1970) о жителях бедняцкого квартала Токио. В 1975 г. Куросава приехал в Советский Союз, где снял фильм «Дерсу Узала» (1976). Две его последние работы — «Тень война» (1980) и «Ран» («Смута», 1985) — были сняты при активной финансовой поддержке иностранных продюсеров.

В настоящее время в Японии производится около 300 лент в год. Существенную долю в ежегодной продукции занимают «якудза-эйга», ленты из жизни преступного мира. Современное положение японского кино можно определить как кризисное. Лишь отдельные художники находят в себе силы поддерживать и развивать лучшие традиции национальной кинематографии.

ЧТО ЧИТАТЬ

В списке рекомендуемой литературы представлены некоторые из множества интересных книг, посвященных драматическому и музыкальному театру, кино, телевидению, цирку, эстраде. Кроме книг, рассказывающих о современном состоянии и истории развития этих видов искусства, в список включена литература об оперных, балетных, цирковых и эстрадных исполнителях, а книги об актерах театра и кино собраны под рубрикой «Искусство актера».

Кино

Кино: Энцикл. словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич. — М.: Сов. энциклопедия, 1986. — 640 с.: ил.

Вайсфельд И. В. и др. Встречи с Х музой: Беседы о киноискусстве: Для учащихся ст. классов. — М.: Просвещение, 1981.

Кн. 1. 223 с.: ил.

Кн. 2. 175 с.: ил.

Фрейлих С. Беседы о советском кино: Кн. для учащихся ст. классов. — М.: Просвещение, 1985. — 191 с.

Вайсфельд И. В. Кино как вид искусства. — М.: Знание, 1983. — 144 с. — (Нар. ун-т. Фак. лит. и искусства).

Савицкий Г. В. Этот простой и сложный язык кино: Беседы о выразительных средствах экранного искусства: Кн. для учащихся ст. классов. — М.: Просвещение, 1981. — 175 с.: ил. — (Мир знаний).

Демин В. П. Поговорим о кино. — М.: Знание, 1984. — 63 с. — (Новое в жизни, науке, технике).

Советские кинорежиссеры о кино: Партийность. Народность. Соц. реализм / Отв. ред. Е. С. Громов. — М.: Искусство, 1986. — 267 с.

Листов В. С. Ленин и кинематограф, 1917—1924. — М.: Искусство, 1986. — 174 с.: ил.

Туманова Н. П. Актерская кинолениниана. — М.: Искусство, 1987. — 367 с.: ил.

Медведев А. Н. Духовный мир героя советского кино. — М.: Знание, 1984. — 48 с. — (Новое в жизни, науке, технике).

Тюрин Ю. П. Становление личности: Кинематограф и нравств. воспитание: Кн. для учащихся. — М.: Просвещение, 1983. — 176 с.: ил.

Иоскевич Я. Б. Общественная роль кинематографа. — Л.: о-во «Знание», 1981. — 16 с. — (В помощь лектору).

Белова Л. И. Тема труда в кино. — М.: Знание, 1984. — 56 с. — (Новое в жизни, науке, технике).

Ефимов Э. М. Замысел — фильм — зритель. — М.: Искусство, 1987. — 270 с.: ил.

Ефимов Э. М. Искусство экрана: Истоки и перспективы. — М.: Искусство, 1983. — 253 с.: ил.

Шилова И. М. Проблема жанров в киноискусстве. — М.: Знание, 1982. — 56 с.: ил. — (Новое в жизни, науке, технике).

За киноэкраном / Ред. Л. Н. Жукова. — М.: Знание, 1981. — 47 с.: ил. — (Нар. ун-т. Фак. «Твоя профессия»). О профессиях киноискусства.

Камшалов А. И. Право на поиск. — М.: Мол. гвардия, 1984. — 255 с.: ил.

Варшавский Я. Л. Если фильм талантлив. — М.: Искусство, 1984. — 161 с.: ил.

Баскаков В. Е. Московский международный кинофестиваль. — М.: Знание, 1985. — 48 с.: ил. — (Новое в жизни, науке, технике).

Будак Л. М. Ташкентский международный кинофестиваль. — М.: Знание, 1985. — 48 с.: ил. — (Новое в жизни, науке, технике).

Дробашенко С. В. Пространство экранного документа. — М.: Искусство, 1986. — 320 с.: ил.

О документальном кино в СССР.

Их оружие — кинокамера: Рассказы фронтовых кинооператоров. — 2-е изд., доп. — М.: Искусство, 1984. — 278 с.

Медовой Б. Б. Иду туда, где бой. — М.: Политиздат, 1986. — 96 с. — (Герои Сов. Родины).

О кинодокументалисте Р. Кармене.

Юренев Р. Н. Чудесное око: Крат. история мирового кино: Кн. для учащихся. — М.: Просвещение, 1983. — 287 с.: ил.

Шилова И. М. Кинематограф 80-х: Новые тенденции. — М.: Знание, 1987. — 47 с.: ил. — (Новое в жизни, науке, технике).

Кино — юным / Сост. В. А. Антонова. — М.: Искусство, 1985. — 336 с.: ил.

Панфилов Н. Д. Школа кинолюбителя. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1985. — 238 с.: ил.

* * *

Плахов А. Борьба идей в современном западном кинематографе. — М.: Знание, 1984. — 48 с. — (Новое в жизни, науке, технике).

Капралов Г. А. Человек и миф: Эволюция героя зап. кино (1965—1980). — М.: Искусство, 1984. — 397 с.: ил.

Нечай О. Ф. Экран обличает: Прогрессивное зарубеж. кино. — Минск: Наука и техника, 1987. — 176 с.

Трауберг Л. З. Мир наизнанку: Соц.-критич. мотивы в американской кинокомедии 1910—1930-х гг. — М.: Искусство, 1984. — 301 с.: ил.

Жанкола Ж.-П. Кино Франции: Пятая республика (1958—1978): Пер. с фр. — М.: Радуга, 1984. — 405 с.: ил.

Ветрова Т. Н. Кинематограф Латинской Америки. — М.: Знание, 1984. — 127 с.: ил. — (Нар. ун-т. Фак. лит. и искусства).

Быкова И. С. Кино Кубы. — М.: Искусство, 1984. — 151 с.: ил.

Сато Тадао. Кино Японии: Пер. с англ. — М.: Радуга, 1988. — 224 с.: ил.

Краснова Г. Кино ФРГ. — М.: Искусство, 1987. — 191 с.: ил.

Звегинцева И. А. Киноискусство Индии. — М.: Знание, 1986. — 48 с. — (Искусство).

* * *

Зак М. Х. Кинорежиссура: Опыт и поиск. — М.: Искусство, 1983. — 269 с.

Юренев Р. Сергей Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод. — М.: Искусство.

Ч. 1. 1898—1929. 1985. 303 с.: ил.

Ч. 2. 1930—1948. 1988. 319 с.: ил.

Писаревский Д. С. Братья Васильевы. — М.: Искусство, 1981. — 322 с. — (Жизнь в искусстве).

Караганов А. В. Всеволод Пудовкин. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Искусство, 1983. — 273 с. — (Жизнь в искусстве).

Александров Г. В. Эпоха и кино. — 2-е изд., доп. — М.: Политиздат, 1983. — 336 с.: ил.

Зак М. Михаил Ромм и его фильмы. — М.: Искусство, 1988. — 336 с.: ил.

Юткевич С. И. Поэтика режиссуры: Театр и кино. — М.: Искусство, 1986. — 467 с.: ил.

Бондарчук С. Ф. Желание чуда. — 2-е изд., доп. — М.: Худож. лит., 1984. — 222 с.: ил. — (Мастера искусств — молодежи).

Подвиг В. П., Черненко А. Ф. Мастерская Сергея Бондарчука. — М.: Искусство, 1985. — 400 с.: ил.

Лариса: Кн. о Ларисе Шепитько / Сост. Э. Г. Климов. — М.: Искусство, 1987. — 289 с.: ил.

Рязанов Э. Неподведенные итоги. — 2-е изд., доп. — М.: Искусство, 1986. — 415 с.: ил.

Кукаркин А. В. Чарли Чаплин. — 2-е изд., дораб. и доп. — М.: Искусство, 1988. — 287 с.: ил.

Феллини Ф. Делать фильм: Пер. с ит. — М.: Искусство, 1984. — 287 с.: ил.

Феллини о Феллини: Интервью. Сценарии: Пер. с ит. — М.: Радуга, 1988. — 477 с.: ил.

Антониони М. Антониони об Антониони: Статьи, эссе, интервью. Тот кегельбан над Тибром: Пер. с ит. — М.: Радуга, 1986. — 399 с.: ил.

Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания / Сост., ред. Л. К. Козлов. — М.: Искусство, 1986. — 302 с.: ил.

Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино: Пер. с англ., швед. / Сост. А. В. Парина, В. В. Гульченко. — М.: Радуга, 1985. — 526 с.: ил.

Бергман И., Берджесс А. Моя жизнь: Пер. с англ. — М.: Радуга, 1988. — 495 с.: ил.

Телевидение.

Мультипликация

Саппак В. Телевидение и мы: Четыре беседы. — 3-е изд. — М.: Искусство, 1988. — 167 с.

Карцев Н. П. Телевидение в нашей жизни. — М.: Знание, 1981. — 80 с. — (Нар. ун-т. Фак. лит. и искусства).

Михалкевич В. И. Зритель перед телевизором. — М.: Знание, 1983. — 48 с. — (Новое в жизни, науке, технике).

Алешина Л. И. Первый выход: Как создаются телевизионные фильмы. — Л.: Лениздат, 1980. — 158 с.: ил.

Белинский А. Старое танго: Заметки телевизионного практика. — М.: Искусство, 1988. — 175 с.: ил.

Марченко П. А. Театр в каждом доме. — М.: Искусство, 1986. — 175 с.

Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. 5 / Сост. Е. С. Сабашникова. — М.: Искусство, 1985. — 252 с.

Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. 7 / Сост. А. Черняков. — М.: Искусство, 1987. — 275 с.

Гамбург Е. А., Пекарь В. И. Художники ожившего рисунка. — М.: 1984. — 64 с.: ил.

О мультипликации.

Асенин С. Мир мультфильма: Идеи и образы мульт. кино соц. стран. — М.: Искусство, 1986. — 307 с.: ил.

Сивоконь Е. Если вы любите мультипликацию: Из творч. опыта режиссера. — Киев: Мистецтво, 1985. — 150 с.

Драматический театр

Абалкин Н. А. Рассказы о театре. — М.: Мол. гвардия, 1981. — 304 с.: ил.

Вайнштейн М. П. Молодежи о театре. — М.: Искусство, 1980. — 174 с.: ил.

Царев М. И. Мир театра: Кн. для учителя. — М.: Просвещение, 1987. — 253 с.: ил.

Брудный Д. А. Беседы о театре: Пособие для учащихся нац. шк. РСФСР. — Л.: Просвещение, 1983. — 59 с.

Дрейден С. Д. В зрительном зале — Владимир Ильич. — 3-е изд., доп. — М.: Искусство, 1986.

Кн. 1. 386 с.: ил.

Кн. 2. 541 с.: ил.

Театр... время перемен / Сост. А. М. Смелянский, М. Е. Швыдкой. — М.: Искусство, 1987. — 223 с.

Анастасьев А. Н. Театр и время. — М.: Искусство, 1985. — 318 с.: ил.

Алперс Б. Искания новой сцены / Сост., вступ. ст. Н. С. Тодрия. — М.: Искусство, 1985. — 398 с.

Авров Д. Н. Спектакль и зритель: Как смотреть и оценивать спектакль: Кн. для учащихся ст. классов. — М.: Просвещение, 1985. — 96 с.: ил.

Мочалов Ю. Первые уроки театра: Кн. для учащихся ст. классов. — М.: Просвещение, 1986. — 208 с.

Комиссаржевский В. Г. Театр, который люблю: Статьи, очерки, заметки. — М.: ВТО, 1981. — 343 с.: ил.

Шатрова Е. М. Жизнь моя — театр. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1988. — 368 с.: ил.

Еремеева Т. А. В мире театра. — М.: Искусство, 1984. — 240 с.: ил.

Михайлов Л. Д. Семь глав о театре: Размышления, воспоминания, диалоги. — М.: Искусство, 1985. — 335 с.: ил.

Корогодский З. Я. Ваш театр. — М.: Знание, 1984. — 80 с. — (Нар. ун-т. Пед. фак.).

Смелков Ю. С. Малые сцены. — М.: Знание, 1984. — 48 с. — (Новое в жизни, науке, технике).

Дмитриевский В. Н. Театр уж полон...: Зритель и сцена глазами социолога и театр. критика. — Л.: Искусство, 1982. — 191 с.

Корниенко Н. Театр сегодня — театр завтра: Социоэстет. заметки о драме, сцене и зрителе 70—80-х гг. — Киев: Мистецтво, 1986. — 221 с.

Березкин В. И. Искусство оформления спектакля. — М.: Знание, 1986. — 128 с.

Культура речи на сцене и на экране / Отв. ред. Л. И. Скворцов, Л. Н. Кузнецова. — М.: Наука, 1986. — 188 с.

Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. — 2-е изд. — М.: Просвещение, 1981. — 336 с.: ил.

Хайченко Г. А. Страницы истории советского театра. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1983. — 270 с.

Дмитриев Ю. А., Хайченко Г. А. История русского и советского драматического театра (от истоков до современности): Учеб. пособие для ин-тов культуры и культурно-просвет. уч-щ. — М.: Просвещение, 1986. — 160 с.

Белинский В. Г. О драме и театре: В 2 т. — М.: Искусство, 1983.

Т. 1. 1831—1840. 446 с.: ил.

Т. 2. 1840—1848. 488 с.: ил.

Рыбаков Ю. Эпохи и люди русской сцены. 1672—1823 гг. — М.: Сов. Россия, 1985. — 142 с. — (В помощь худож. самодеятельности).

Кагарлицкий Ю. И. Театр на века: Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. — М.: Искусство, 1987. — 350 с.

Ступников И. Английский театр: Конец XVII — нач. XVIII в. — Л.: Искусство, 1986. — 351 с.: ил.

Анарина Н. Г. Японский театр НО. — М.: Наука, 1984. — 213 с.: ил.

Агишева Н. Д. В театр приходит режиссер. — М.: Знание, 1987. — 47 с.: ил. — (Новое в жизни, науке, технике).

Соловьева И. Н., Шитова В. В. К. С. Станиславский. — М.: Искусство, 1986. — 169 с.: ил. — (Человек. События, Время).

Крымова Н. А. Станиславский — режиссер. — 2-е изд., испр. — М.: Искусство, 1984. — 144 с.

Станиславский К. С. Работа актера над собой: Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. — М.: Искусство, 1985. — 479 с.

Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. / Сост., вступ. ст. В. Н. Прокофьева. — М.: ВТО, 1986.

Т. 1. 1888—1911. 607 с.

Т. 2. 1912—1938. 447 с.

Станиславский репетирует: Записки и стенограммы репетиций / Сост., ред., вступ. ст. И. Виноградская. — М.: СТД РСФСР, 1987. — 592 с.

Соболевская О. С. К. С. Станиславский работает, беседует, отдыхает. — М.: СТД РСФСР, 1988. — 367 с.: ил.

Климова Л. П. К. С. Станиславский в русской и советской критике. — Л.: Искусство, 1986. — 149 с.

Немирович-Данченко В. И. Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера: Хрестоматия. — 2-е изд., доп. — М.: Искусство, 1984. — 623 с.: ил.

Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов. — Л.: Искусство, 1987. — 247 с.: ил. — (Жизнь в искусстве).

Евгений Вахтангов: Сб. / Сост. Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева. — М.: ВТО, 1984. — 583 с.: ил.

Иванов О. К., Кривицкий Е. Е. Вахтангов и вахтанговцы. — М.: Моск. рабочий, 1984. — 157 с.: ил.

Творческое наследие В. Э. Мейерхольда: Сб. / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. — М.: ВТО, 1978. — 488 с.: ил.

Завадский Ю. А. Рождение спектакля. — М.: ВТО, 1975. — 144 с.

Докучович Б. Н. Актер и роль: Некоторые режиссерские уроки Ю. А. Завадского. — М.: Искусство, 1983. — 126 с. — (Самодеят. театр).

Акимов Н. П. Театральное наследие: Сб. / Под ред. С. Л. Цимбала; Сост. В. М. Миронова. — Л.: Искусство, 1978.

Кн. 1. Об искусстве театра. Театральный художник. 223 с.: ил.

Кн. 2. О режиссуре. Режиссерские экспликации и заметки. 286 с.: ил.

Гончаров А. А. Режиссерские тетради. — М.: ВТО, 1980. — 375 с.: ил.

Н. П. Охлопков: Статьи. Воспоминания / Сост. Е. И. Зотова, Т. И. Лукина. — М.: ВТО, 1986. — 367 с.: ил.

Зоркая Н. М. Алексей Попов. — М.: Искусство, 1983. — 304 с.: ил. — (Жизнь в искусстве).

Попов А. Д. Творческое наследие: Работа над спектаклем: Избр. письма. — М.: ВТО, 1986. — 431 с.: ил.

Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. — 2-е изд., доп. и испр. — Л.: Искусство, 1984.

Кн. 1. О профессии режиссера. 304 с.: ил.

Кн. 2. Статьи. Записи репетиций. 368 с.: ил.

Эфрос А. В. Продолжение театрального рассказа. — М.: Искусство, 1985. — 399 с.: ил.

Московский академический орден Трудового Красного Знамени театр Сатиры / Ред.-сост. М. Я. Линецкая. — М.: Искусство, 1986. — 223 с.: ил.

Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. — М.: Искусство, 1986. — 384 с.: ил.

Миронова В. Театр Всеволода Вишневского. — Л.: Искусство, 1986. — 143 с.: ил.

Искусство актера

Альтшуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах: Дуэты, сотворчество, содружество. — Л.: Искусство, 1985. — 208 с.: ил.

Михаил Семенович Щепкин: Жизнь и творчество. — М.: Искусство, 1984.

Т. 1. «Записки актера Щепкина». Переписка. Рассказы М. С. Щепкина в обработке современников. 431 с.: ил.

Т. 2. Современники о М. С. Щепкине. Критика. Из дневников и переписки. Воспоминания. 479 с.: ил.

Щепкина-Куперник Т. Л. Ермолова. — 3-е изд., испр. — М.: Искусство, 1983. — 193 с. — (Жизнь в искусстве).

Полякова Е. Садовские. — М.: Искусство, 1986. — 407 с.: ил. — (Жизнь в искусстве).

Айхенвальд Ю. Александр Иванович Сумбатов-Южнин. — М.: Искусство, 1987. — 304 с.: ил. — (Жизнь в искусстве).

Русские трагики конца XIX — начала XX вв.: Очерки. — М.: ВТО, 1983. — 144 с.: ил.

Коонен А. Страницы жизни. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1985. — 447 с.: ил.

Туровская М. И. Бабанова: Легенда и биография. — М.: Искусство, 1981. — 351 с.: ил.

Гиацинтова С. С памятью наедине. — М.: Искусство, 1985. — 544 с.: ил.

Гоголева Е. Н. На сцене и в жизни. — М.: Искусство, 1985. — 252 с.: ил.

Вольф В. А. А. О. Степанова — актриса Художественного театра. — М.: Искусство, 1985. — 350 с.: ил.

Романов А. Любовь Орлова в искусстве и жизни. — М.: Искусство, 1988. — 242 с.: ил.

О Раневской / Сост., предисл. Л. Ф. Лосева. — М.: Искусство, 1988. — 184 с.: ил.

Зеленая Р. Разрозненные страницы. — М.: СТД РСФСР, 1987. — 254 с.: ил.

Ильинский И. В. Сам о себе. — 3-е изд., доп. — М.: Искусство, 1984. — 535 с.

Иванова Т. В., Неделин В. А. Николай Крючков. — М.: Искусство, 1984. — 241 с.: ил. — (Мастера сов. театра и кино).

Крючков Н. Чем жив человек. — М.: Мол. гвардия, 1987. — 175 с.: ил. — (Мастера искусств — молодежи).

Зоркий А. М. Павел Кадочников. — М.: Искусство, 1984. — 39 с. — (Творч. портрет).

Плотников Н. С. Актер и его работа. — М.: ВТО, 1982. — 231 с.: ил.

Попов Б. Один на один со зрителем: Моя жизнь в театре одного актера. — М.: Искусство, 1988. — 189 с.: ил.

Тенин Б. М. Фургон комедианта: Из воспоминаний. — М.: Искусство, 1987. — 381 с.: ил.

Баталов А. В. Судьба и ремесло. — М.: Искусство, 1984. — 225 с. — (Творч. лаборатория кинематографиста).

Кваснецкая М. Всеволод Санаев. — М.: Искусство, 1987. — 208 с.: ил. — (Мастера сов. театра и кино).

Вишневская И. Л. Артист Михаил Ульянов. — М.: Сов. Россия, 1984. — 223 с.: ил. — (Люди Сов. России).

Ульянов М. Работаю актером. — М.: Искусство, 1987. — 398 с.: ил.

Капралов Г. Талант, совесть и страсть: Девять штрихов к портрету Михаила Ульянова. — М.: Моск. рабочий, 1988. — 175 с.: ил.

Лавров К. Ю. «...И дум высокое стремление». — Л.: Лениздат, 1987. — 84 с. — (XXVII съезд КПСС. Энергию замыслов — в энергию действий. Говорят делегаты).

Лановой В. С. Счастливые встречи. — 2-е изд. — М.: Мол. гвардия, 1986. — 224 с.: ил. — (Мастера искусств — молодежи).

Войткевич Н. Лилита Берзинь. — М.: Искусство, 1987. — 336 с.: ил. — (Мастера сов. театра и кино).

Павлов Ю. Юозас Будрайтис. — Л.: Искусство, 1988. — 208 с.: ил. — (Мастера сов. театра и кино).

Максимов В. А. Жизнь. Актер. Образ: (Искусство сов. актера 60—80-х гг.). — М.: Знание, 1984. — 126 с.: ил. — (Нар. ун-т. Фак-т. лит. и искусства).

Мой любимый актер: Писатели, режиссеры, публицисты об актерах кино / Сост. Л. И. Касьянова. — М.: Искусство, 1988. — 384 с.: ил.

Пименов В. Ф. Народные артисты: Театр. портреты. — М.: Искусство, 1986. — 171 с.

Абалкин Н. А. Диалог с актером. — М.: ВТО, 1982. — 319 с.: ил.

Музыкальный театр.

Опера. Балет

Фельзенштейн В. О музыкальном театре: Пер. с нем. — М.: Радуга, 1984. — 407 с.: ил.

Большой театр СССР: История. Опера, Балет: Фотоальбом / Под общ. ред. С. А. Лушина. — М.: Планета, 1986. — 247 с.: ил.

Бочарникова Э. Большой театр: Крат. ист. очерк. — М.: Моск. рабочий, 1987. — 190 с.: ил.

Булучевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь для учащихся. — 8-е изд. — М.: Музыка, 1986. — 216 с.

Сац Н. И. Новеллы моей жизни. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1984.

Кн. 1. 497 с.: ил.

Кн. 2. 383 с.: ил.

Кудинова Т. Н. От водевиля до мюзикла. — М.: Сов. композитор, 1982. — 175 с.: ил.

* * *

Покровский Б. А. Беседы об опере: Кн. для учащихся. — М.: Просвещение, 1981. — 192 с.: ил.

Горович Б. Оперный театр: Пер. с польск. — Л.: Музыка, 1984. — 224 с.: ил.

Савинов Н. Н. Мир оперного спектакля: Заметки режиссера. — М.: Музыка, 1981. — 286 с.: ил.

Асафьев Б. В. Об опере: Избр. ст. / Сост. и авт. вступ. ст. Л. А. Павлова-Арбенина. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1985. — 343 с.: ил.

Гозенлуд А. Краткий оперный словарь. — Киев: Муз. Украина, 1986. — 248 с.

Штейнпресс Б. С. Оперные премьеры XX века. 1941—1960: Словарь. — М.: Сов. композитор, 1986. — 343 с.

Крунтяева Т. С., Розанов А. С. 25 оперных шедевров. — Л.: Музыка, 1980. — 191 с.: ил.

Качанова Е. Л. «Иван Сусанин» М. И. Глинки. — М.: Музыка, 1986. — 96 с.: ил. — (Путеводители по операм и балетам).

Крауклис Г. В. «Лоэнгрин» Р. Вагнера. — 2-е изд., пере-

раб. — М.: Музыка, 1988. — 61 с.: нот. — (Путеводители по операм и балетам).

Шалыпин Ф. И. Страницы из моей жизни. — Киев: Муз. Украина, 1988. — 326 с.: ил.

Поляновский Г. Н. А. Обухова. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1986. — 158 с.: ил.

С. Я. Лемешев: Из биографических записок: Статьи. Беседы. Письма. Воспоминания о С. Я. Лемешеве / Сост., ред. Е. А. Грошевой. — М.: Сов. композитор, 1987. — 400 с.: ил. — (Деятели муз. театра).

Гусев А. И., Хачатурова Н. А. Тамара Синявская: Творческий портрет. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1988. — 32 с.: ил. — (Мастера исполнит. искусства).

Шейко Р. Елена Образцова: Записки в пути. Диалоги. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1987. — 351 с.: ил.

Тимохин В. В. Елена Образцова: Творческий портрет. — 2-е изд., доп. — М.: Музыка, 1988. — 32 с.: ил. — (Мастера исполнит. искусства).

Ирина Богачева. — Л.: Музыка, 1984. — 32 с. — (Мастера искусства Театра им. С. М. Кирова).

Тулегенова Б. А. Живая песня. — М.: Мол. гвардия, 1984. — 149 с.: ил. — (Мастера искусств — молодежи).

Коннов А. Борис Штоколов: Творч. портрет. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1987. — 32 с.: ил. — (Мастера исполнит. искусства).

Нестеренко Е. Е. Размышления о профессии. — М.: Искусство, 1985. — 278 с.: ил.

Огонькова Е. В. Артур Эйзен: Творч. портрет. — М.: Музыка, 1984. — 20 с. — (Мастера исполнит. искусства).

Нестьева М. И. Владимир Атлантов: Творч. портрет. — М.: Музыка, 1987. — 32 с.: ил. — (Мастера исполнит. искусства).

Станишевский Ю. А. Анатолий Соловьяненко: Творч. портрет. — М.: Музыка, 1984. — 32 с. — (Мастера исполнит. искусства).

Дель Монако М. Моя жизнь, мои успехи: Пер. с ит. — М.: Радуга, 1987. — 206 с.: ил.

Абаджиев А. Николай Гяуров. — М.: Радуга, 1984. — 111 с.: 32 л. ил.

* * *

Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — 623 с.: ил.

Соколов-Каминский А. А. Советский балет сегодня. — М.: Знание, 1984. — 112 с.: ил. — (Нар. ин-т. Фак. лит. и искусства).

Ваганова А. Я. Основы классического танца: Учебник. — 5-е изд. — Л.: Искусство, 1980. — 191 с.

Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. — М.: Искусство, 1987. — 556 с.: ил. — (Рус. мысль о балете).

Гаевский В. М. Дивертисмент. Судьбы классич. балета. — М.: Искусство, 1981. — 383 с.: ил.

Дени Г., Дассвиль Л. Все танцы: Сокр. пер. с фр. — 2-е изд. — Киев: Муз. Украина, 1987. — 333 с.: ил.

Соколов-Каминский А. А. Советская балетная школа. — М.: Знание, 1983. — 55 с.: ил. — (Новое в жизни, науке, технике).

Академическое хореографическое училище имени А. Я. Вагановой. 1738—1988 / Сост. И. М. Гурков. — Л.: Музыка, 1988. — 160 с.: ил.

Жданов Л. Вступление в балет: О Моск. ордена Трудового Красного Знамени акад. хореогр. уч-ще. Фотоальбом / Текст Т. В. Андроповой, Н. А. Вихревой. — М.: Планета, 1986. — 191 с.: ил.

Деген А., Ступников И. Ленинградский балет. 1917—1987: Словарь-справочник. — Л.: Сов. композитор, 1988. — 263 с.: ил.

Слонимский Ю. И. Чудесное было рядом с нами: Заметки о петрогр. балете 20-х гг. — Л.: Сов. композитор, 1984. — 264 с.: ил.

Мессерер А. М. Танец. Мысль. Время / Лит. запись Р. Шейко. — М.: Искусство, 1979. — 175 с.: ил.

Юрий Григорович: Фотоальбом / Сост., текст А. П. Де-

мидова. — М.: Планета, 1987. — 271 с.: ил.

Демидов А. П. «Лебединое озеро». — М.: Искусство, 1985. — 366 с.: ил. — (Шедевры балета).

Аркина Н. Е. Балет и литература. — М.: Знание, 1987. — 46 с.: ил. — (Новое в жизни, науке, технике).

Аркина Н. Е. Артисты балета: (Время, роли, стиль). — М.: Знание, 1983. — 56 с. — (Новое в жизни, науке, технике).

Носова В. В. Балерины: (Об А. Павловой и Е. Гельцер). — М.: Мол. гвардия, 1983. — 286 с. — (ЖЗЛ).

Львов-Анохин Б. А. Галина Уланова. — 2-е изд., доп. — М.: Искусство, 1984. — 350 с.

Ильичева М. Ирина Колпакова. — Л.: Искусство, 1986. — 204 с.: ил. — (Солисты балета).

Лиена М. Вчера и сегодня в балете. — 2-е изд. — М.: Мол. гвардия, 1986. — 190 с.: ил. — (Мастера искусств — молодежи).

Ильичева М. А. Аскольд Макаров. — Л.: Искусство, 1984. — 159 с.: ил. — (Солисты балета).

Бальные танцы. — М.: Сов. Россия, 1984. — 111 с.

Цирк

Цирк: Маленькая энциклопедия / Авт.-сост. А. Я. Шнеер, Р. Е. Славский. — 2-е изд., доп. и испр. — М.: Сов. энциклопедия, 1979. — 447 с.: ил.

Гортинский Е. М. Товарищ цирк. — М.: Сов. Россия, 1985. — 208 с.: ил.

Дмитриев Ю. А. История советского цирка в самом кратком очерке. 1917—1979. — М.: Искусство, 1980. — 70 с.: ил.

Советский цирк в годы Великой Отечественной войны: Очерки, рассказы, воспоминания, дневники. — М., 1985. — 63 с.: ил.

Жандо Д. История мирового цирка: Пер. с фр. — М.: Искусство, 1984. — 191 с.

Благов Ю. Н. Чудеса на манеже. — М.: Искусство, 1984. — 231 с.

Марьяновский В. А. Кю: отец и сыновья. — М.: Искусство, 1984. — 193 с.: ил. — (Мастера сов. цирка).

Макаров С. М. Советская клоунада. — М.: Искусство, 1986. — 272 с.: ил.

Никулин Ю. Почти серьезно... — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1987. — 623 с.: ил.

Карандаш (М. Румянцев). Над чем смеется клоун. — М.: Искусство, 1987. — 173 с.: ил.

Дуров А. Л. А. Дуров в жизни и на арене. — М.: Искусство, 1984. — 198 с.: ил.

Эстрада

Конников А. П. Мир эстрады. — М.: Искусство, 1980. — 271 с.: ил.

Скороходов Г. Звезды советской эстрады: Очерки об эстрад. певцах, исполнителях сов. лирич. песни. — М.: Сов. композитор, 1986. — 184 с.: ил.

Дубнова Е. Я. Об искусстве художественного слова. — М.: Знание, 1986. — 109 с.: ил.

Закушняк А. Я. Вечера рассказа. — М.: Искусство, 1984. — 343 с.: ил.

Смирнова Н. И. Русская народная песня на эстраде. — М.: Знание, 1985. — 48 с.: ил. — (Новое в жизни, науке, технике).

Шереметьевская Н. Танец на эстраде. — М.: Искусство, 1985. — 414 с.: ил.

Дмитриев Ю. А. Леонид Утесов. — М.: Искусство, 1982. — 207 с.: ил. — (Мастера сов. эстрады).

Шульженко К. И. «Когда вы спросите меня...»: (Лит. запись Г. Скороходова). — 2-е изд. — М.: Мол. гвардия, 1985. — 222 с.: ил. — (Мастера искусств — молодежи).

Зыкина Л. Г. На перекрестках встреч. — М.: Сов. Россия, 1984. — 190 с.: ил.

Миронова М. В., Менакер А. С. ...В своем репертуаре. — М.: Искусство, 1984. — 309 с.

Жигарев А. Анна Герман. — М.: Искусство, 1988. — 303 с.: ил.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

В алфавитный указатель включены названия всех статей словаря, выделенные жирным шрифтом, а также основные понятия и имена, встречающиеся в тексте. Они сопровождаются ссылками на соответствующие страницы книги.

А

Абашидзе Василий Алексеевич 348
Абдрашитов Вадим Юсупович 75, 119
Абу Сейф Салах 30
Абуладзе Тенгиз Евгеньевич 85, 292
Агитфильм 8
Адамян Петрос Иеронимович 348
Адомайтис Регимантас Вайтекович 294, 308
Азербайджанский драматический театр имени М. Азизбекова 301, 307
Азии стран кинематография 8—11
Акимов Николай Павлович 240, 281
Александров Григорий Васильевич 84, 116, 119, 189, 190, 288, 393
Алекси-Месхишвили Владимир Сардионович 348, 349
Алов Александр Александрович 380, 390
Алонсо Алисия 36
Альфьери Витторио 110, 111, 130
Английская кинематография 11—13
Английский театр 13—18, 81, 82
Андерсон Линдсей 12, 13
Анджапаридзе Вера (Верико) Ивлиановна 301, 303
Андреев Борис Федорович 85, 288
Андреев Леонид Николаевич 184, 271
Андровская Ольга Николаевна 186, 337
Античный театр 18—25, 53, 81, 82, 127, 129, 149, 177, 179, 221, 222, 234, 401
Антониони Микеланджело 105, 106, 107
Антуан Андре 236, 257, 373
Ануй Жан 167, 375
Араблинский Гусейн Мамед оглы 348
Арбузов Алексей Николаевич 47, 157, 160, 164, 165, 166, 167, 281, 282, 306
«Арена стейдж» (театр) 267
Аристотель 22, 53, 82, 127
Аристофан 23, 53, 82
Армянский драматический театр имени Г. Сундукяна 301, 305, 307, 308
Артмане Вия Фрицевна 294, 308
Архипова Ирина Константиновна 45
Архитектура театральная 22, 23, 55
Асанова Динара Кулдашевна 75, 76
Асафьев Борис Владимирович 38, 39
Асенкова Варвара Николаевна 154
Ателлана 24, 25
Атлантов Владимир Андреевич 45
Афиногенов Александр Николаевич 47, 70, 279, 304
Африки зрелищное искусство 25—28
Африки стран кинематография 28—31
Ахметели Александр Васильевич 240, 301, 302, 304, 305, 307, 358

Б

Бабанова Мария Ивановна 69, 97, 297
Бабочкин Борис Андреевич 99, 158, 287
Бакст Лев Самойлович 344, 345
Балаган 32—33, 239
Баланчивадзе Александр Мелитонович 38, 161, 220
Баланчин Джордж 36

Балет 34—41, 64, 65, 92, 188
Балетмейстер (хореограф) 34—41
Банионис Донатас Юозович 294, 308
Бардем Хуан Антонио 94, 95
Барнет Борис Васильевич 99, 119, 289
Барон Мишель 129, 131, 373
Барро Жан Луи 222, 374, 375
Баталов Алексей Владимирович 289
Баталов Николай Петрович 85, 120
Бежар Морис 36
Бек-Назаров Амо (Амбарцум) Иванович 211, 285, 288, 292
«Беларусьфильм» 124
Белинский Виссарион Григорьевич 171, 197, 243, 246, 250, 252, 253, 334
Белорусский театр имени Я. Купалы 302
Бенуа Александр Николаевич 161, 345
Бергман Ингмар 119, 201, 273, 274, 276
Берланга Луис Гарсиа 94
«Берлинер ансамбль» 41—43, 321
Бернар Сара 131, 373, 374
Берснев Иван Николаевич 164, 360
Бессмертнова Наталья Игоревна 40, 45
Бёрбедж Ричард 13, 56
Биешу Мария Лукьяновна 218
Бизе Жорж 219
Блок Александр Александрович 158, 249
Бовэ Осип Иванович 45
Богуславский Войцех 58, 59
Бокарев Геннадий Кузьмич 176, 282
Большой театр СССР 43—45
Бомарше Пьер Огюстен 131, 225, 372
Бондарчук Сергей Федорович 289, 290
Борисова Юлия Константиновна 49
Бородин Александр Порфирьевич 44
Брессон Робер 369, 370, 391
Брехт Бертольд 41, 42, 43, 150, 358, 375
Брук Питер 18, 338
Брянцев Александр Александрович 69
Бугримова Ирина Николаевна 388
Будевская Адриана 62
Будрайтис Юозас Станиславович 294
Булгаков Михаил Афанасьевич 307, 391
Буньюэль Луис 93, 94, 117, 145, 146, 200
Бурнонвилль Август 35
Бутафория и реквизит 45—46
Бучма Амвросий Максимилианович 162, 294, 298, 299, 304
Буш Эрнст 41, 43, 207, 321
Быков Роланд Анатольевич 77, 190

В

Вавра Отакар 202, 315, 316
Вагаршян Вагарш Богданович 304
Вагнер Рихард 144, 219, 365
Вазов Иван 57, 61, 318
Вайда Анджей 314
Вайнонен Василий Иванович 39, 161
Вальберх (Лесогоров) Иван Иванович 36
Валье-Инклан Рамон дель 98
Вампилов Александр Валентинович 167, 187, 259, 282, 308, 310, 321, 339
«Ванемуйне» (театр) 308
Ванцевичюс Генрикас 305
Варламов Константин Александрович 154, 155, 255
Варпаховский Леонид Васильевич 307
Васильев Владимир Викторович 39, 40
Васильев Георгий Николаевич 285
Васильев Сергей Дмитриевич 285

Вахтангов Евгений Багратионович 47, 48, 110, 133, 136, 159, 237, 297, 338
Вахтангова имени театр 47—49, 162
Вейгель Елена 41, 42, 43, 321
Верди Джузеппе 144, 219
Вертов Дзига (Кауфман Леонид Аркадьевич) 78, 79, 153, 182, 211
Вестерн 52, 146, 226, 260
Видеокасетное телевидение 49—50
Виды и жанры кино 50—53, 202
Вилар Жан 365, 374, 375
Вирсаладзе Симон Багратович 45, 161
Висконти Лукино 103, 105, 106, 112
Вишневский Всеволод Витальевич 52, 114, 115, 160, 174, 176, 280, 290, 298
Водевиль 83, 84
Возрождения театр 53—56, 58
Вокальное искусство 56
Волков Федор Григорьевич 154, 250
Володин (Лифшиц) Александр Моисеевич 167, 282, 310
Волчек Галина Борисовна 307, 309, 310
Вольтер (Аруэ Мари Франсуа) 129, 371, 372
Вольф Конрад 314
Восточной и Юго-Восточной Европы стран театр 57—62
Восточный театр 62—66, 177, 222
Выспянский Станислав 58, 322, 323

Г

Габен Жан 368
Габор Миклош 316, 320
Габрилович Евгений Иосифович 101, 290
Гаджибеков Узеир 191, 220
Гайдай Леонид Иович 117, 118, 119
Гамсун Кнут 184, 256, 272
Гардин Владимир Ростиславович 8, 283
Гаррик Дейвид 14, 234, 235
Гарсиа Лорка Федерико 97, 98, 328
Гауптман Герхардт 83, 206, 236, 270
Гвездослав Павол 60, 325
Гельман Александр Исаакович 160, 187, 188, 225, 259, 282, 310, 321
Гельцер Екатерина Васильевна 38, 44
Герасимов Сергей Аполлинариевич 53, 100, 101, 121, 287, 289, 390
Герман Алексей Георгиевич 89, 294
Герцен Александр Иванович 171, 176
Гершвин Джордж 219
Гёте Иоганн Вольфганг 130, 204, 205
Гиацинтова Софья Владимировна 97, 163
Гилгуд Джон 16
Гистрионы 96, 177, 234, 352
Глебов Глеб Павлович 294
Глинка Михаил Иванович 44, 160, 220
Глиэр Рейнольд Морицевич 39, 220
«Глобус» (театр) 13, 14, 15
Глушковский Адам Павлович 36
Гоголева Елена Николаевна 175
Гоголь Николай Васильевич 82, 154, 171, 172, 181, 186, 197, 236, 243, 245
Голейзовский Касьян Ярославич 38
Голливуд 9, 11, 52, 93, 145, 146, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 273
Гольдони Карло 109, 110, 112, 133, 136
Гончаров Андрей Александрович 240, 309
Горбачев Игорь Олегович 157
Горский Александр Алексеевич 37, 44
Горький Алексей Максимович 79, 83,

120, 158, 159, 163, 173, 184, 185, 186, 197, 236, 238, 249, 256, 278, 279, 290, 303, 304, 306, 307, 312, 313, 348, 357
 Гоцци Карло 48, 49, 109, 110, 133, 297
 «Гранд-Опера» 219
 Грасси Паоло 112, 145, 222, 223
 Грибов Алексей Николаевич 163, 186
 Грибоедов Александр Сергеевич 171, 243
 Григорович Юрий Николаевич 39, 45, 162
 Грйзи Карлотта 34
 Грим 66, 92, 138, 344, 345
 Грирсон Джон 11, 78, 264
 Гриффит Дейвид Уорк 120, 182, 260
 Грузинский драматический театр имени К. А. Марджанишвили 301, 303, 309
 Грузинский драматический театр имени Шота Руставели 301, 302, 303, 307, 309, 358
 «Грузия-фильм» 124
 Губенко Николай Николаевич 309
 Гусман Патрисо 147, 317
 Гюго Виктор 83, 132, 241, 242, 373
 Гюней Йылмаз 10, 11

Д

Давыдов Владимир Николаевич 154, 155
 Дanelия Георгий Николаевич 117, 391
 Дановский Боян 318
 Даргомыжский Александр Сергеевич 220
 Дворжак Антонин 219
 Девриент Людвиг 205, 241, 242
 Действие (сценическое) 20, 21, 22, 23, 24, 41—43, 71, 170, 249
 Декорации 55, 97, 123, 340, 341, 377
 Дель Карриль Уго 145
 Де Сантис Джузеппе 103
 Де Сика Витторио 103, 104, 106
 Детектив 50, 52, 94, 107, 370
 Детский музыкальный театр 67—69
 Детский театр и драматургия 69—74
 Детское кино 74—78
 «ДЕФА» (киностудия) 314, 353
 Де Филиппо Эдуардо 48, 105, 111, 112
 Дзаваттини Чезаре 103, 104
 Дзиган Ефим Львович 85, 99, 207
 Диалог 18, 23, 65, 71, 249
 Диафильм 358, 359
 Дивертисмент 36
 Дидло Шарль Луи 34, 36, 37, 160
 Дидро Дени 83, 131, 203
 Дисней Уолт 194, 196
 Дмитревский Иван Афанасьевич 154
 Дмитриев Владимир Владимирович 345
 Добролюбов Николай Александрович 176, 246, 247, 254
 Добужинский Мстислав Валерианович 256, 271, 341, 345
 Довженко Александр Петрович 52, 99, 119, 120, 121, 157, 210, 213, 284, 288
 Документальное кино 78—81
 Донской Марк Семенович 74, 288, 290
 Дорваль Мари 241, 373
 Достоевский Федор Михайлович 159, 167, 184, 187, 235, 236, 256, 306, 390
 Драма (жанр драматургии) 54, 83, 203, 204, 205, 234, 236, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 254, 275, 278, 318, 392

Драматургия, драма (род литературы) 81—84, 109, 177, 183, 236
 Дрейер Карл Теодор 272, 366
 «Друри-Лейн» (театр) 16
 Друцэ Ион Пантелеевич 166, 282, 306
 Дуровы 381, 384, 388

Е

Еврипид 22, 23, 81, 127, 234, 347
 Евстигнеев Евгений Александрович 186, 187, 310
 Енгибаров Леонид Георгиевич 388
 Ермолаев Алексей Николаевич 40
 Ермолова Мария Николаевна 97, 173, 174, 175, 204, 236, 255, 295, 334,
 Ефремов Олег Николаевич 73, 118, 176, 187, 188, 237, 240, 305, 307, 308, 310

Ж

Жалакявичюс Витаутас Пранас 101, 294
 Жаров Михаил Иванович 85, 175, 288
 Жемчугова (Ковалева) Прасковья Ивановна 137, 250
 Жемье Фирмен 374
 Живокини Василий Игнатьевич 171,

З

Завадский Юрий Александрович 240, 307, 360, 376
 Закариадзе Сергей Александрович 288, 289, 294, 307
 Заньковецкая Мария Константиновна 348
 Запольская Габриеля 59
 Зархи Александр Григорьевич 99, 287
 Захаров Марк Александрович 165, 309
 Захаров Ростислав Владимирович 38, 161
 Звуковое кино 11, 84—89, 101, 189, 367
 Зейдельман Карл 205, 236
 Земан Карел 77, 118, 196

И

Ибсен Генрик 48, 74, 83, 157, 184, 185, 206, 223, 238, 254, 255, 256, 270, 275
 Иванов Всеволод Вячеславович 176, 185, 186, 298, 298, 300, 307, 312, 335
 Иванов Лев Иванович 37
 Иванов-Вано Иван Петрович 50, 193
 Ильенко Юрий Герасимович 287, 291
 Ильинский Игорь Владимирович 69, 116, 117, 175, 213, 288, 297
 Импровизация 18, 24, 25, 32, 65, 71, 93, 109, 110, 203, 347, 400, 401
 Индийская кинематография 90—91
 Инсценировка 42, 186, 238, 306, 310
 Интермедия 58, 65, 66, 177, 249, 347
 Ирарекс Алоис 60
 Ирд Каарел Кириллович 308, 395, 398
 Искусство актера 19, 20, 23, 25, 92—93, 129, 176, 178, 334—336
 Испанская кинематография 93—96
 Испанский театр 55, 96—98, 234
 Историко-революционный фильм 98—102
 Итальянская кинематография 103—108
 Итальянский театр 108—112
 Ифланд Август Вильгельм 203, 205

К

Кабалевский Дмитрий Борисович 191, 220
 Кабуки 65, 66, 403
 Кадочников Павел Петрович 227, 289
 Кадр, план, ракурс 113, 233
 Казахский театр оперы и балета имени Абая 219
 Как подготовить простейший реквизит 46
 Как пользоваться гримом 138
 Как пользоваться париком и наклейками 138
 Как поставить спектакль в школе 138
 Как сделать театральный костюм 341
 Как снять любительский фильм 168—169
 Как устроить простейшую сцену в школе 356
 Калатозов Михаил Константинович 289
 Кальдерон де ла Барка Педро 82, 96, 98
 Калягин Александр Александрович 308
 Камерный театр 114—115, 256, 297
 Каммершпилье (камерная драма) 207, 362
 Капланян Рачия Никитович 240, 305
 Капур Радж 90
 Караджале Йон Лука 57, 61, 323, 324
 Карандаш (Румянцев Михаил Николаевич) 388
 Кармен Роман Лазаревич 80, 81, 216
 Карне Марсель 368
 Карпенко-Карый Иван Карпович 347
 Карузо Энрико 56, 144
 Качалов Василий Иванович 184, 185, 186, 236, 238, 255, 256
 Каюров Юрий Иванович 153
 Кедров Михаил Николаевич 186, 240, 337
 Киевская студия научно-популярных фильмов («Киевнаучфильм») 200
 Киевский русский драматический театр имени Леси Украинки 301
 Киевский украинский драматический театр имени И. Франко 299, 300, 307
 Кийск Калье Карлович 294
 Кин Чарлз 15
 Кин Эдмунд 15, 17, 241, 242
 Кинокомедия 115—119
 Кинорежиссер 119—121, 122, 123, 182
 Киностудия 122—124
 Киносценарий 119, 168
 Киносъемка 113, 123, 124, 168, 169
 Кинофестивали 30, 78, 124—125, 147
 Кио 387, 388
 Киселев Юрий Петрович 73, 74
 Китайская кинематография 125—127
 Классицизм 14, 127—130, 131, 132, 203, 204, 218, 234, 371, 372
 Клеман Рене 368
 Клер Рене 117, 200, 366, 367, 368
 Климов Элем Германович 75, 88
 Клуге Александер 361, 362
 Книппер-Чехова Ольга Леонардовна 184, 186, 236, 256
 Козинцев Григорий Михайлович 51, 99, 121, 211, 287, 390
 Козловский Иван Семенович 45, 56, 221
 Коклен Бенуа Констан 371
 Колпакова Ирина Александровна 40
 «Комеди Франсез» 131—132, 372, 374

Комедия 14, 15, 23—25, 53, 54, 82, 96, 97, 108, 110, 177, 234, 236, 243—247
Комедия дель арте 132—136
Комиссаржевская Вера Федоровна 236, 254, 256, 346
 Конфликт 21, 22, 129
 Коонен Алиса Георгиевна 114, 298, 372
 Корда Александр 11, 367
 Корнейчук Александр Евдокимович 162, 164, 280, 281, 304—306, 376
 Коровин Константин Алексеевич 44, 340
 Королевский Шекспировский театр 18
 Костюм театральный 345
 Крамер (Креймер) Стэнли 117, 263
Крепостной театр 137, 250, 251, 253
 Крлёжа Мирослав 61, 325
 Кропивницкий Марк Лукич 347, 348
Кружок театральный в школе 137—139
 Крэг Гордон 15, 133, 136, 270
 Крючков Николай Афанасьевич 288
 Кторов Анатолий Петрович 186, 290
Кукольный театр 58, 65, 66, 139—143
 Купала Янка (Луцевич Иван Доминикович) 349
 Кулешов Лев Владимирович 120, 182
 Кулиджанов Лев Александрович 100, 390
 Курбас Лесь (Александр Степанович) 240, 298, 299, 358
 Куросава Акира 390, 391, 405, 406

Л

Лавренёв Борис Андреевич 47, 158, 277, 279, 300, 301, 307
 Лавров Кирилл Юрьевич 153, 158—160, 163, 164, 308, 346, 389
 Лавровский Леонид Михайлович 39
 Лазаренко Виталий Витальевич 381
 Лазаренко Виталий Ефимович 384
«Ла Скала» 144—145, 219
 Латвийский Художественный театр имени Я. Райниса 300, 303, 308
Латинской Америки кинематография 145—149
Латинской Америки театр 149—151
 Лебедев Евгений Алексеевич 159, 308
 Лейманис Александр Оттович 294
 Лекён Анри Луи 129, 371, 373
 Лекуврёр Адриенна 129, 241, 373
 Лемешев Сергей Яковлевич 45, 56, 221
Лениниана в театре 162—164, 304
Ленин и кино 151—153
Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина 154—158, 236, 254, 376
Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького 158—160, 170, 306—308, 358
 Ленинградский театр комедии 281
 Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова 160—162
Ленинского комсомола театры 164—167
 Ленский Александр Павлович 173, 255
«Ленфильм» 124
 Леонов Евгений Павлович 118, 166
 Леонов Леонид Максимович 277, 305
 Лермонтов Михаил Юрьевич 121, 154, 174, 239, 242, 243, 307, 353
 Лессинг Готхольд Эфраим 203—207
 Ли Вивьен 11

Ливанов Борис Николаевич 92
 Лиёпа Марис-Рудольф Эдуардович 40, 45
 Лин Дейвид 11, 12, 390
 Ліндер Макс 115, 213
 Лиознова Татьяна Михайловна 119, 232, 354
 Литвинов Николай Владимирович 92
 Литургическая драма 333
Лопе де Вега Карльо 62, 97, 234
 Лопухов Федор Васильевич 38, 161
 Лотяну Эмиль Владимирович 291, 292
 Лоутон Чарльз 11, 16
 Луначарский Анатолий Васильевич 8, 151, 155, 175, 257, 276, 295, 303, 385
 Любимов Юрий Петрович 240, 305
Любительское кино 167—169
 Люмьер Луи и Огюст 78, 115, 209, 366

М

Мадач Имре 57, 60, 320
 Мазина Джульетта 106
 Майкес Исидоро 98
 Макарьев Леонид Федорович 71, 74
 Мак-Ларен Норман 264
 Максимова Екатерина Сергеевна 40
Малые сцены 170
Малый театр 170—175
 Маньяни Анна 105, 112
 Марджанишвили (Марджанов) Константин Александрович 97, 301, 309
 Марé Жан 370, 375
 Марецкая Вера Петровна 288, 309, 360
 Марков Павел Александрович 184, 276
Марксистско-ленинская эстетика 175—177
 Марсё Марсель 221, 222, 375
 Мартынов Александр Евстафьевич 154, 155, 178, 236, 253
 Марцинкявичюс Юстинас 282, 306, 308
Маски и амплуа 177—178
Массовые театральные действия 179—180
 Масстроинни Марчелло 106
 Маяковский Владимир Владимирович 8, 225, 237, 276, 297
Мейерхольд Всеволод Эмильевич 237, 239, 254, 256, 272, 277, 297, 305, 338
 Мейнингенский театр 205, 206
 Мелодрама 83, 84
 Мельёс Жорж 200, 201, 208, 389
 Менандр 24, 234
 Метерлинк Морис 184, 256, 269, 270
 Мештерхази Лайош 319
Мизансцена 180—182
 Миллер Артур 267, 308, 311
 Мильтинис Юозас Йонович 308, 358
 Минович Евстафий Афиногенович 302
 Мистерия 13, 96, 108, 333, 334
 Миттá Александр Наумович 75, 77, 191
 Михалков Никита Сергеевич 232, 291
 Михалков Сергей Владимирович 71, 72
 Михалков-Кончаловский Андрей Сергеевич 290, 294
 Михоэлс Соломон Михайлович 297
 Мицкевич Адам 57, 58, 241, 322
 Модена Густаво 111
 Мозжухин Иван Ильич 209, 210
 Моисси Александр 205, 206, 242
 Молдавский театр оперы и балета 218
 Молчанов Павел Степанович 162, 304
 Мольёр (Поклен Жан Батист) 34, 131, 132, 186, 203, 206, 234, 237, 371, 372

Монолог 23
Монтаж в кино и телевидении 100, 169, 182—183, 208, 233
 Монюшко Станислав 219
 Москвин Андрей Николаевич 101, 215
 Москвин Иван Михайлович 184, 186, 236
 Московский драматический театр на Малой Бронной 306, 307
 Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко 41, 188
 Московский театр драмы и комедии на Таганке 305
 Московский театр имени Вл. Маяковского 309
 Московский театр имени М. Н. Ермоловой 309
 Московский театр имени Моссовета 309
 Московский театр Сатиры 309
Московский Художественный академический театр (МХАТ) имени М. Горького 183—188, 303, 304, 310, 312, 313
«Мосфильм» 124
 Мотыль Владимир Яковлевич 232, 233
 Моцарт Вольфганг Амадей 216, 218
 Мочалов Павел Степанович 171, 251, 309
 Мошна Йиндржих 57, 60
Музыкальный театр 188, 335
Музыкальный фильм 189—191
Мультипликационное кино 50, 191—196
 Мусоргский Модест Петрович 144, 220
 Мьюзикл 188, 263
 Мэй Ланьфан 66

Н

Народность искусства 197, 243, 244, 312
 Народный театр 13, 18, 24, 32, 33, 53—55, 63, 64, 108, 177, 202, 216, 347, 370
 Наумов Владимир Наумович 100, 391
Научно-популярное кино 198—200
Научно-фантастический фильм 200—202
 Нежданова Антонина Васильевна 44, 56
Немецкая кинематография 207—208
Немецкий театр 202—207
Немирович-Данченко Владимир Иванович 183, 184, 186, 187, 221, 236, 237, 238, 246, 256, 265, 304, 335, 338
Немое кино 103, 182, 198, 208—213, 367
 Неореализм 103—108
 Нерсисян Рачия Нерсесович 300, 301
 Нестеренко Евгений Евгеньевич 45, 144
 Никулин Юрий Владимирович 77, 388
 Нильсен Аста 272
 Новосибирский театр оперы и балета 218
 Нушич Бранислав 57, 61, 118, 325
 Нюквист Свен 119

О

Об искусстве быть кинозрителем 89
 Образцов Сергей Владимирович 142
 Образцова Елена Васильевна 45, 56
 Обухова Надежда Андреевна 45, 220
 Озеров Юрий Николаевич 89, 290, 329
 Океев Толомуш 292, 294
 Олби Эдуард 267, 311

«Олд Вик» (театр) 16
 Олдридж Айра 264
 Оливье Лоренс 11, 16, 82, 390
 О'Нил Юджин 114, 115, 265
Оператор в кино и телевидении 119, 214—216
 Оперетта 188
Оперный театр 216—221
 Орлова Любовь Петровна 116, 189, 288
 Осборн Джон 17, 311
Островский Александр Николаевич 82, 155, 166, 171—174, 197, 235—237, 246, 247, 248, 252, 253, 254, 255, 303, 334
 Остужев Александр Алексеевич 175
 Охлопков Николай Павлович 240, 296

П

Пабст Георг Вильгельм 119, 207
Павлова Анна Павловна 35, 36, 38
 Палиашвили Захарий Петрович 45, 220
 Палладио Андреа 55
 Паневежский театр 308
 Пансо Вольдемар Хансович 305, 308
Пантомима 221—222
 Панфилов Глеб Анатольевич 85, 101, 119, 290, 390
 Папаян Ваграм Камерович 301
Партийность искусства 222, 312
 Пашенная Вера Николаевна 173, 175, 298
 Перестиани Иван Николаевич 8, 52, 229
 Петёфи Шандор 57, 60, 320
Петипа Мариус Иванович 35, 160
 Петров Владимир Михайлович 288, 390
 Петров Николай Васильевич 155
«Пёйкколо-театро» 112, 222—224
 Пиранделло Луиджи 111, 112, 223, 311
 Пискатор Эрвин 42, 150, 206, 207, 224
 Плавт Тит Макций 24, 25, 53, 82, 234
 Плисецкая Майя Михайловна 38, 40, 45
 Плучек Валентин Николаевич 305, 309
 Плятт Ростислав Янович 164, 309
 Погодин (Стукалов) Николай Федорович 162, 163, 176, 279, 313
 Покровский Борис Александрович 45, 188
Политический театр 112, 150, 206, 207, 224—225, 266, 328
Полиэкранное, поликадровое, панорамное кино 225—226
 Попов Алексей Дмитриевич 240, 304
 Попов Олег Константинович 388
Приеде-Берзинь Лилия Давыдовна (Лилита Берзинь) 300
Приключенческий фильм 226—233
 Пристли Джон Бойнтон 17
 Прокофьев Сергей Сергеевич 44, 45
 Пролог 22
 Просвещение 14, 83, 129, 203—205, 234, 235, 372, 373
Пространство в кино 233
 Протазанов Яков Александрович 117, 119, 200, 201, 209, 210, 286, 389
 Прудкин Марк Исаакович 186
 Пруха Ярослав 324
 Пуатье Сидней 260, 262, 253
Пудовкин Всеволод Илларионович 11, 52, 84, 99, 120, 121, 210, 287, 288
Пушкин Александр Сергеевич 154, 197, 220, 243, 244, 252, 334, 389
 Пуччини Джакомо 68, 144, 219
 Пырьев Иван Александрович 117, 288, 290
 Пьеса 237, 238

Р

Равенских Борис Иванович 175, 305
 Райзман Юлий Яковлевич 100, 119, 290
Райкин Аркадий Исаакович 397, 398
 Райнис Янис 300, 349
 Раневская Фаина Георгиевна 93, 309
 Раннет Эгон (Эуген) 282, 306
 Расин Жан 81, 127, 129, 131, 371, 372
 «Рассерженные молодые люди» 12, 13, 17
Рашель Элиза 131, 372, 374
Реализм 234—236, 312—313
Режиссер 15, 59, 83, 180—182, 183, 205—207, 236—240, 328, 336, 349
 Рей Сатьяджит 91
 Рейс Карел 12
 Речь сценическая 129, 131, 172, 173
 Рижская киностудия 294
 Римский-Корсаков Николай Андреевич 220
 Ричардсон Тони 12
 Роблес Годой Армандо 147
 Розинг Борис Львович 349
 Розов Виктор Сергеевич 73, 165, 310
 Рой Бимал 90
Романтизм 240—242
Ромм Михаил Ильич 99, 100, 102, 121
 Росселлини Роберто 103, 105, 106
 Росси Карл Иванович 154
 Росси Эрнесто 111, 236, 241, 334
 Россини Джоаккино 144, 217
 Ростокский Станислав Иосифович 274, 290
 Роу Александр Артурович 74, 76
 Рощаль Григорий Львович 70, 100, 168
Русская драматургия 242—249
 Русские сезоны 36
Русский театр 235, 236, 249—256
 Рындин Вадим Федорович 45, 345
 Рязанов Эльдар Александрович 191, 290

С

Сабо Иштван 315, 316
 Сабирова Малика Абдурахимовна 40
 Савина Мария Гавриловна 155, 255
 Савченко Игорь Андреевич 117, 190
Садовские 172, 173, 174, 236, 255, 298
 Салтыков Алексей Александрович 75, 290
 Салтыков-Шедрин Михаил Евграфович 187, 236, 247, 248, 254, 310
Сальвини Томмазо 110, 111, 236, 241
Самодетельность театральная 257—259
 Санхиснес Хорхе 147, 148
 Сароян Уильям 266
 Сартр Жан Поль 223
 Саура Карлос 94, 95
 Сахьянова Лариса Петровна 38, 40
 Сац Наталья Ильинична 67, 69, 70
 Свет в кино 214, 215
 Свет сценический 341, 344, 345
 Свобода Йозеф 324
Северной Америки стран кинематография 52, 226—228, 259—264
Северной Америки стран театр 264—269
 Сембен Усман 30, 31
 Семенова Екатерина Семеновна 154
 Семенова Марина Тимофеевна 40, 161

Сен Мринал 91
 Сенека 25, 127
 Сеннет Мак 194, 212, 260, 261
 Сентиментализм 251
 Сервантес Сааведра Мигель де 55, 96
 Сергеев Константин Михайлович 40
 Серкебаев Ермек 219
 Серов Валентин Александрович 220, 345
Символизм 269—272
 Симонов Евгений Рубенович 49, 309, 360
 Симонов Константин Михайлович 89, 156, 164, 166, 281, 290, 305, 375, 376
 Симонов Николай Константинович 288
 Симонов Рубен Николаевич 49, 162, 240
 Синдо Канэто 404
Скандинавских стран кинематография 272—274
Скандинавских стран театр 274—276
 Скоморохи 32, 33, 177, 234, 249, 332
 Скофилд Пол 18
 Словацкий Юлиуш 57, 58, 241
 Сметана Бедржих 219
 Смильгис Эдуард Янович 300, 305, 308
 Смирнов Борис Александрович 163, 186
 Смоктуновский Иннокентий Михайлович 93, 118, 159, 187, 290, 306
 Собинов Леонид Витальевич 44, 56, 144
Советская драматургия 276—283, 304
Советская кинематография 283—294
Советский театр 47, 48, 176, 180, 295—310, 358, 375, 376
«Современник» (театр) 164, 307, 309, 310—311, 339, 358, 360
 Солнцева Юлия Ипполитовна 284
 Софокл 21, 22, 81, 234, 307
Социалистический реализм 312—313
Социалистических стран кинематография 314—318
Социалистических стран театр 318—328
Спектакль 15, 20, 22, 24, 93, 114, 129, 176, 236—240, 323, 328
 Спендиаров Александр Афанасьевич 220
 Сперантова Валентина Александровна 70, 73
Спортивное кино 329
Средневековый театр 13, 53, 96, 177, 179, 234, 330—334, 341, 401
Станиславский Константин Сергеевич 183—186, 257, 313, 334, 335, 336
Станиславского система 334—336
 Степанова Ангелина Осиповна 186, 360
Стереоскопическое и голографическое кино 182, 336—337
 Стиллер Морис 272, 273
 Страшимиров Антон 61
 Стрелер Джорджо 112, 145, 222—224
 Стрепетова Полина (Пелагея) Антипьевна 155, 255
 Стриндберг Август Юхан 270, 275, 276
Студии театральные 337—339
 Стуруа Роберт Робертович 358
 Судаков Илья Яковлевич 175
 Сумароков Александр Петрович 130, 154, 235, 250—251
 Сундукян Габриэль Мкртичевич 347
 Сухово-Кобылин Александр Васильевич 154, 155, 236, 248, 252, 254
 Сцена 14, 45, 96, 97
Сценография 339—345

Т

Табakov Олег Павлович 187, 239, 310, 339, 360, 390
 Таиров Александр Яковлевич 114, 115, 237, 256, 297, 305, 345, 358
 Тальма Франсуа Жозеф 129, 130, 131, 373
 Тальони Мария 34
 Тарасова Алла Константиновна 186, 304
 Тарич Юрий Викторович 211, 285
 Тарковский Андрей Арсеньевич 119, 289, 294
Творческие союзы театральных деятелей 309, 346, 366
Театр народов России (дооктябрьский период) 346—349
Телевидение 349—353
Телевизионные жанры 353—354
 Темирканов Юрий Хатуевич 161, 222
 Тенин Борис Михайлович 309
 Теренций 24, 25, 53, 82, 234
Техника сцены 339, 344, 354—357, 402
 Тиссэ Эдуард Казимирович 100, 101, 116, 119, 145, 152, 214, 215
 Тихонов Вячеслав Васильевич 290, 354
 Товстоногов Георгий Александрович 158—160, 163, 164, 237, 240, 305—308
 Толстой Алексей Константинович 175, 184, 248, 297, 303, 307, 335
 Толстой Алексей Николаевич 53, 72, 74, 100, 121, 200, 290
 Толстой Лев Николаевич 62, 121, 155, 157, 159, 160, 172, 186, 187, 197, 236, 256, 334, 389, 390, 391
 Толубеев Юрий Владимирович 155—157
 Трагедия 15, 20—23, 24, 81, 82, 129, 130, 234, 235
 Трагикомедия 115
Традиции и новаторство 357—358
 Трауберг Леонид Захарович 99, 121, 211
 Тренев Константин Андреевич 162, 166, 175, 176, 238, 277, 298
 Трюффо Франсуа 201, 369, 370
 Тургенев Иван Сергеевич 243—245
 Туров Виктор Тимофеевич 291
 Тыл Иозеф Каetan 57, 59

У

Уайлдер Торнтон 265
 Уайлер Уильямс 262
 Уайльд Оскар 15
Ужвий Наталья Михайловна 294, 298
 Узбекский театр драмы имени Хамзы 303
 «Узбекфильм» имени К. Я. Ярматова 293
 Уильямс Теннесси 267
 Украинка Леся (Косач-Квитка Лариса Петровна) 349
 Уланова Галина Сергеевна 37, 40, 45
 Ульянов Михаил Александрович 47—49, 83, 153, 164, 290, 346
 Урбанский Евгений Яковлевич 101, 290
 Утесов Леонид Осипович 189, 190, 393
Учебное кино 50, 52, 198, 358—359
Учебные заведения театрально-художественные 305, 359—360

Ф

Фабри Зольтан 315
 Фарс (вид средневекового народного театра) 96, 132, 234
 Фарс (комедия-водевиль) 61, 84, 203

Фасбиндер Райнер-Вернер 362
Федеративной Республики Германии кинематография 361—362
Федеративной Республики Германии театр 363—365
 Федотова Гликерия Николаевна 173, 175, 236, 252, 255, 334, 359
 Феллини Федерико 105, 106, 107, 108
 Фернандес Эмилио 145
Фестивали театральные 365—366
 Филатов Валентин Иванович 384, 388
 Филип Жерар 368, 371
 Фокин Михаил Михайлович 35, 36, 37
 Фонвизин Денис Иванович 243
 Фонда Генри 262
 Форд Джон 260, 261, 262
 Франко Иван Яковлевич 298, 349
Французская кинематография 366—370
Французский театр 127, 129, 131, 132, 234, 370—375
 Фредерик-Леметр (Леметр Антуан Луи Проспер) 236, 374
 Фрédор Александр 48, 59
Фронтные театры 375—376

Х

Хамза Хакимзаде Ниязи 277
 Харьковский украинский драматический театр имени Т. Г. Шевченко 299
 Хачатурян Арам Ильич 39, 40, 45, 162
 Хейфиц Иосиф Ефимович 99, 287, 290
 Хелман Лиллиан 262, 266
 Хичкок Алфред 11
 Хитрук Федор Савельевич 195
 Хмелев Николай Павлович 186, 298
Ходжаев Алим 294, 306
 Хондо Мохаммед Мед 29, 30
Хорава Акакий Алексеевич 301, 302, 307
 Хофман Курт 361
 Хренников Тихон Николаевич 191, 220
 Художественное чтение 174, 185, 398
 Художественный фильм 50, 52, 53
Художник кино 377—381
 Хуциев Марлен Мартынович 85, 290

Ц

Царев Михаил Иванович 174, 175, 307
 Цвет в кино 182, 183, 214, 215
 Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького 122, 124
 Центральная студия документальных фильмов (ЦСДФ) 124
 Центральный академический театр Советской Армии 97, 235, 307, 309
 «Центрнаучфильм» 200
Цирковое искусство 178, 381—388

Ч

Чабукани Вахтанг Михайлович 40, 161
 Чайковский Петр Ильич 37, 44, 220
 Чапек Карел 319, 324
Чаплин Чарлз Спенсер 84, 115, 119, 120, 178, 209, 210, 212—213, 260
Черкасов Николай Константинович 69, 85, 101, 156, 287, 288, 296, 376
 Чернышевский Николай Гаврилович 176, 246, 247, 254
Чехов Антон Павлович 83, 155, 184—187, 238, 245, 247, 248, 249, 254, 256, 275, 284, 290, 306, 307, 311, 334, 357
 Чехов Михаил Александрович 92, 256, 297
 Чиаурели Михаил Эдишерович 211, 292
 Чирков Борис Петрович 69, 99

Чурикова Инна Михайловна 85, 291
 Чухрай Григорий Наумович 85, 289, 290
 Чхеидзе Реваз Давидович 288, 289, 292

Ш

Шалыпин Федор Иванович 56, 217, 220
 Шатров Михаил Филиппович 48, 163, 164, 166, 283, 306—308
 Шварц Евгений Львович 71, 281, 310
 Швейцер Михаил Абрамович 290, 390, 391
 Шевченко Тарас Григорьевич 349
Шекспир Уильям 11, 13, 14, 15, 16—18, 19, 53, 54, 56, 62, 81, 82, 110, 171, 174, 175, 176, 185, 203, 204, 206, 223, 234, 237, 240, 255, 264—266, 300, 302, 306—309, 320, 363, 364, 373, 389
 Шенгелая Георгий Николаевич 89, 292
 Шенгелая Эльдар Николаевич 53, 292
 Шепитько Лариса Ефимовна 88, 294
 Шеридан Ричард Бринсли 11, 14, 234
 Шёстрём Виктор Давид 272, 273
 Шиллер Леон 59, 171—175, 322
Шиллер Иоганн Фридрих 83, 158, 186, 203—206, 234, 240—242, 295, 297
 «Шкодафильм» 359
 Шолохов Михаил Александрович 53, 100, 101, 121, 289, 290, 307, 390
 Шостакович Дмитрий Дмитриевич 40, 45, 144, 191, 238
 Шоу Джордж Бернард 14, 15, 174, 275
 Шрёдер Фридрих Людвиг 203, 204
 Штауде Вольфганг 117, 118, 314
 Штраух Максим Максимович 162, 288, 304
 Штритматтер Эрвин 41
 Шукшин Василий Макарович 291
 Шульженко Клавдия Ивановна 396

Щ

Щедрин Родион Константинович 40, 220
Щепкин Михаил Семенович 137, 171, 178, 236, 251, 252, 253, 334
 Шукин Борис Васильевич 47, 100, 153, 162, 288, 304, 360

Э

Эгрешши Габор 59, 60
Эйзенштейн Сергей Михайлович 78, 84, 85, 100—101, 116, 119—121, 145, 152, 182, 210, 233, 285, 287, 303
Экранизация 389—391
 Эрмлер Фридрих Маркович 84, 210, 288
Эстрада 392—400
 Эсхил 20, 21, 81, 225
Этюд 400—401
 Эфрос Анатолий Васильевич 73, 165, 187, 240, 305—309, 352, 353, 365
Эффекты сценические 401—403

Ю

Южин (Сумбатов) Александр Иванович 173—175, 255, 346
 Юра Гнат Петрович 298, 299, 300
 Юрьев Юрий Михайлович 158, 242
 Юсов Вадим Иванович 215
 Юткевич Сергей Иосифович 100, 290

Я

Яблочкина Александра Александровна 175
 Яншин Михаил Михайлович 186, 337
Японская кинематография 403—406
 Ярвет Юри Евгеньевич 294, 308
 Ярматов Камил Ярматович 293
 Яхонтов Владимир Николаевич 93, 360

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ

Заведующий редакцией
ЧУБА А. А.

Младший редактор
ФРОЛОВ А. Б.

Специальные редакторы:
РАЗЛОГОВ К. Э.
САФЬЯН Е. П.
ШНЕЕР А. Я.

Контрольный редактор
ХУДЯКОВА Б. М.

Художественный редактор
БАБАДЖАНИЯ Л. А.

Технический редактор
ИВАНОВА Т. Г.

Корректор
РЕЙБЕКЕЛЬ В. Н.

Авторы статей:
БАРТОШЕВИЧ А. В.
БАШИНДЖАГЯН Н. З.
БОБРОВА О. Б.
БОЖОВИЧ В. И.
БОРЕЦКИЙ Р. А.
БЫКОВА И. С.
ВАНСЛОВ В. В.
ВАСИНА-ГРОССМАН В. А.
ВЕЛЕХОВ Л. Ю.
ВИШНЕВСКАЯ И. Л.
ВОЛКОВ А. А.
ВОЛЬФСОН А. Я.
ГАЗИЕВ Ю. А.
ГАЛЫПЕРШТЕЙН Л. Я.
ГАТОВ В. В.
ГЛЕБОВА О. М.
ГОРТИНСКИЙ Е. М.
ГРАЩЕНКОВА И. Н.
ГУЛЬЧЕНКО В. В.
ГУСЕЙНОВ Г. Ч.
ДМИТРИЕВСКАЯ Е. Р.
ДМИТРИЕВСКИЙ В. Н.
ДУРОВА Н. Ю.
ЕРМАШ Н. Ф.
ЗАВАДСКАЯ Е. В.
ЗВЕГИНЦЕВА И. А.
ЗЕНКИН К. С.
ИВАНОВ В. В.
ИВАНОВА М. К.
ИНОЗЕМЦЕВА Г. В.

КАДЫШЕВ В. С.
КАЙДАЛОВА О. Н.
КАРЦЕВА Е. Н.
КИСУНЬКО В. Г.
КЛИМОВСКИЙ В. В.
КЛЮЕВ В. Г.
КОЗЛОВ Л. К.
КОМАР В. Г.
КОМПАНИЧЕНКО Г. Н.
КОРОСТЫЛЕВА М. В.
КРАСНОВА Г. В.
КРЕЧЕТОВА Р. П.
КУКАРКИНА Т. А.
КУЛИКОВА Е. В.
КУТОРГА З. Г.
ЛИСТОВ В. С.
ЛЮБИМОВА Е. А.
МАКАРОВА Г. В.
МАРКОВА Е. А.
МАХАЕВ Ю. А.
МЕЛИК-ПАШАЕВА К. Л.
МОСИНА Е. Л.
МОЧАЛОВ Ю. А.
МЯГКОВА И. Г.
ОБРАЗЦОВ С. В.
ОГНЕВ К. К.
ПАНФИЛОВА М. Н.
ПИВОВАРОВА Н. С.
ПРОВОРОВ В. П.
РЕЙЗЕН О. К.
РОДИНА Т. М.
РОСТОЦКИЙ И. Б.
РЫЖОВА В. Ф.
СИЛЮНАС В. Ю.
СОБОЛЕВ Е. Р.
СОБОЛЕВ Р. П.
СОЛНЦЕВА Л. П.
СТАРОДУБЦЕВ В. В.
СТЕПАНОВА А. А.
СУЛЬКИН М. С.
СУМЕНОВ Н. М.
СУХАНОВА Т. Н.
ТИМОФЕЕВА М. Ю.
ТОЛСТИКОВА Т. В.
ТОРОПЦЕВ С. А.
ТРОШИН А. С.
ТРОЯНОВСКИЙ В. А.
ТУРКЕСТАНОВА О. А.
ТЮРИН Ю. П.
УВАРОВА Е. Д.
ХМЕЛЬНИЦКАЯ М. Ю.
ЦАРАПКИНА Т. А.
ЦИМБЛЕР А. С.
ЦИРКУН Н. А.

ШАХ-АЗИЗОВА Т. К.
ШЕВЕЛЕВ А. А.
ШИЛОВА И. М.
ШУМАКОВ С. В.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЯКУБОВА И. И.
Принципиальный макет
издания
художника,
ЮЛИКОВА А. М.

Оформление издания
художника
КОМАРОВА В. С.

Макет книги художника
ЧИЖИКОВА Г. В.

Иллюстрации на разворотах
художника
САЛЬНИКОВА А. В.

Иллюстрации выполнили:
БАБАДЖАНИЯ Л. А.
КОВАЛЬ В. С.
КУДРЯВЦЕВ Д. Н.

Фотоиллюстрации
выполнили:
БОНДАРЕНКО В. А.
ГРОНСКИЙ А. В.
КИРЮХИН В. И.
КЛЮЕВ А. В.
КРУТОВСКИХ В. А.
ПАПИКЯН Р. Т.
ПОМИГАЛО В. В.
ПУТЯТА А. В.
ШУЛЬЦ В. К.

Ретушер
ЛУЦКИЙ А. М.

Использованы материалы
Фотохроники ТАСС

ИБ № 1057

Сдано в набор 12.07.88. Подписано в печать 15.05.89. Формат 84×108¹/₁₆. Бумага ТУ 810148279 мелов. для печати офс. способом. Печать офсетная. Гарнитура литературная. Усл. печ. л. 43,68. Уч.-изд. л. 53,90. Усл. кр.-отт. 175,76. Тираж 500 000 экз. (1-й з-д 1—250 000 экз.). Заказ 2274.

Цена 5 р. 60 к.

В суперобложке 5 р. 90 к.

Издательство «Педагогика» Академии педагогических наук СССР и Государственного комитета СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли 107847, Москва, Лефортовский пер., 8 Редакция энциклопедических словарей и справочников для детей и юношества Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.